



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Rolle der FachübersetzerInnen bei der Synchronisation
von Filmen mit rechtlichem Inhalt. Analysiert am Filmbeispiel
Das Urteil von Nürnberg.“

verfasst von / submitted by

Karina Wimmer BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 060 342 360

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Übersetzen
UG2002 Englisch Russisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Gerhard Budin

Danksagung

Den größten Dank möchte ich Frau Mag. Dr. Koloszar-Koo aussprechen, die über nun doch einige Jahre nicht müde geworden ist, mir mit viel Geduld und guten Ratschlägen zur Seite zu stehen und sich bereiterklärt hat, mit mir den Weg der Masterarbeit bis zum Ende zu gehen. Auch möchte ich mich bei ihr bedanken, dass sie meinen organisatorisch bedingten Betreuerwechsel zu Herrn Univ.-Prof. Mag. Dr. Budin so reibungslos eingefädelt hat und mir trotzdem noch zur Seite stand. Ein herzliches Dankeschön gebührt in diesem Falle auch Herrn Univ.-Prof. Mag. Dr. Budin, der ein angefangenes Projekt mit seiner Hilfe zu einem guten Abschluss verholfen hat.

Weiters möchte ich mich herzlich bei meinen Eltern bedanken, die beide, jeder auf seine Art, mir mit allen möglichen Dingen und Handlungen durch die Jahre des Studiums geholfen haben.

Außerdem möchte ich mich bei meinen liebsten Studienkolleginnen Claudia und Judith bedanken. Claudias unerschöpflichen universitären Erfahrungsschatz durfte ich in vielen Situationen nutzen. Besonders hervorheben möchte ich die gemeinsamen Unterrichtsstunden mit Claudia, denn erst durch ihre Gesellschaft wurden die Einheiten Fachübersetzung Recht so richtig amüsant. Meine liebe Judith leistete mir nicht nur seelischen Beistand bei der doch etwas langwierigen Fertigstellung meiner Masterarbeit, sie zeigte mir auch in vielen Situationen, wie einfach die Lösung sein kann, wenn man einfach etwas einfacher denkt. Darüber hinaus bewundere ich Judiths unermüdlichen Einsatz am Arbeitsplatz, ein Volltreffer für jeden Vorgesetzten sowie Judiths eiserne Loyalität, wenn es im Job hart auf hart kommt. Sie ist ein Jackpot für alle, die ihr nahe stehen.

Besonders möchte ich mich auch bei meinen rechtlichen Beratern Fritz und Wolfgang bedanken. Trotz der trockenen Materie war Fritz immer für eine sehr spannende und erheiternde Sicht der Dinge zu haben und zeigte mir in vielen Situationen, wie viel Spaß Recht doch machen kann. Und Wolfgang, meine grenzüberschreitende Wissenskiste, stärkte mich nicht nur durch eine einzigartige Freundschaft, sondern auch durch viele wertvolle Anregungen und Tipps rechtlicher und kultureller Natur.

Ein aufrichtiges Dankeschön gebührt auch meinen Mädls Anita, Mary und Petra sowie Sepp für viele inspirierende Stunden. Und last but not least bedanke ich mich für die tatkräftige Unterstützung zwischen den Büchern und am Schreibtisch von Ginger & Manolo.

Inhaltsverzeichnis	
Abbildungsverzeichnis	iii
Tabellenverzeichnis	v
Einleitung	1
1. DISZIPLIN TRANSLATIONSWISSENSCHAFT	3
1.1. Dolmetschwissenschaft	4
1.2. Terminologiewissenschaft	5
1.3. Transkulturelle Kommunikation	7
1.4. Übersetzungswissenschaft	8
1.4.1. Translator Studies	9
1.4.2. Funktionale Ansätze – Translatorisches Handeln	13
2. FACHÜBERSETZEN & FACHÜBERSETZEN RECHT	17
2.1. Fachübersetzen Recht	17
2.2. Die Fachübersetzung	17
2.3. Gemeinsprache vs. Fachsprache	18
2.4. Die Rechtssprache	19
2.5. Die Besonderheit beim Übersetzen von Rechtstexten	19
2.6. Typen der Rechtsübersetzung	20
2.7. Das WIE beim Übersetzen von Rechtstexten	21
2.8. Textbearbeitende Personen beim Fachübersetzen Recht	22
2.8.1. Ausgangstext-TexterIn	22
2.8.2. TranslatorIn	25
3. AUDIOVISUELLE TRANSLATION & SYNCHRONISATION	30
3.1. Die Audiovisuelle Translation	30
3.2. Arten der Audiovisuellen Translation	31
3.3. Der Film als Ausgangsmaterial der AVT	33
3.4. Die Synchronisation als Übertragungsart	36
3.5. Von der Rohübersetzung zum fertig synchronisierten Film	39
3.6. Die Besonderheiten bei der Synchronisation	43
3.7. Der Film als Text	46
3.8. Textbearbeitende Personen bei der Synchronisation	48
3.8.1. Ausgangstext-TexterIn	48
3.8.2. RohübersetzerIn	49
3.8.3. SynchronautorIn	54
4. FILMBEISPIEL: DAS URTEIL VON NÜRNBERG	56
4.1. Kriterien für die Auswahl des Filmbeispiels	56

4.2. Exkurs – Die Geburtsstunde des Simultandolmetschens	58
4.3. Das Urteil von Nürnberg – Informationen zum Film	61
4.3.1. Geschichtlicher Hintergrund als Vorlage zum Film	62
4.3.2. Drehbuch und Regie	62
4.3.3. Zum Inhalt des Films	63
4.3.4. In den Hauptrollen	64
4.3.5. Die deutsche Fassung	65
4.3.6. Textbearbeitende Personen im Falle des Filmbeispiels	66
4.3.7. Analyse	67
4.3.7.1. Analyse des Filmbeispiels: allgemeine Aspekte	67
4.3.7.2. Analyse der Synchronversion: translatorische Aspekte	70
5. CONCLUSIO	87
I Bibliographie	89
II Anhang	96
1. Protokoll des Telefoninterviews mit Interopa Film GmbH	96
2. Protokoll des Telefoninterviews mit Film & Fernseh Synchron GmbH	97
3. Kriterien Rohübersetzer Film & Fernseh Synchron GmbH	98
4. Anforderungen an Rohübersetzer Berliner Synchron GmbH	99
Abstract	101
Lebenslauf	103

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Gegenstände der Analyse.....	20
Abbildung 2: Translator Studies Untersuchungsbereiche (Chestermann 2009:19)	11
Abbildung 3: Kinetoskop (www.victorian-cinema.net 2014)	43
Abbildung 4: Kinetoskop (www.victorian-cinema.net 2014)	43
Abbildung 5: Kinetoscope Parlour (www.victorian-cinema.com)	44
Abbildung 6: Lumière Cinématographe (www.institute-lumiere.org 2014).....	44
Abbildung 7: Dolmetscher bei den Nürnberger Prozessen (http://uepo.de 2015)	60
Abbildung 8: Dolmetschung in eine Richtung (Gaiba 1998:73)	71
Abbildung 9: Das Urteil von Nürnberg - Szene 11:24 (Twentieth Century Fox).....	82
Abbildung 10: Das Urteil von Nürnberg - Szene 14:26 (Twentieth Century Fox)	84
Abbildung 11: Das Urteil von Nürnberg - Szene 16:09 (Twentieth Century Fox)	86
Abbildung 12: Das Urteil von Nürnberg - Szene 15:21 (Twentieth Century Fox)	88
Abbildung 13: Das Urteil von Nürnberg - Szene 2:33:31 (Twentieth Century Fox)	91
Abbildung 14: Das Urteil von Nürnberg - Szene 2:41:16 (Twentieth Century Fox)	92
Abbildung 15: Das Urteil von Nürnberg - Szene 52:51 (Twentieth Century Fox)	93

Als Verfasserin war ich bemüht, für die darin Verwendung gefundenen Abbildungen die Zustimmung zur Benützung der RechteinhaberInnen einzuholen. Sollte sich dennoch jemand in seinen/ihren Urheberrechten verletzt fühlen, so geschah dies unabsichtlich und es wird ausdrücklich um Nachsicht ersucht. Ich bitte im Falle um Kontaktaufnahme.

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Synchronisationsländer (Luyken 1991:30)	37
Tabelle 2: Filmtext-Parameter (Rossi 2003:6) (eigene Übersetzung IT-DE).....	47
Tabelle 3: Terminologische Abkürzungen der Tabellen.....	70
Tabelle 4: tribunal.....	72
Tabelle 5: Your Honour	74
Tabelle 6: Your Honours	76
Tabelle 7: opening address	78
Tabelle 8: final statements	81
Tabelle 9: final arguments.....	82
Tabelle 10: oath at the Nuremberg trials.....	83
Tabelle 11: oaths USA.....	84
Tabelle 12 : Eidesformel Deutschland StPO §64	85
Tabelle 13: Eidesformel Österreich RGBI Nr. 33/1868	85

Einleitung

**Im Kino sitzend
Unverständnis, Verwirrung
Ich gehe wieder**

Österreich und Deutschland zählen zu den sogenannten Synchronisationsländern, d.h. das deutschsprachige Publikum ist daran gewöhnt, bis auf einige wenige Originalfassungen, alle fremdsprachigen Filmproduktionen in einer Synchronversion konsumieren zu können. Dass eine Produktion aus einem anderen Land stammt, in welchem eine andere Sprache gesprochen wird und teilweise eine Kultur vorherrscht, die sich sehr von der österreichischen unterscheidet, bemerkt das Publikum teilweise überhaupt nicht. Dies gilt beispielsweise auch dann, wenn im deutschsprachigen Raum ein Film oder eine Serie mit rechtlichem Inhalt ausgestrahlt wird. Das anglo-amerikanische Rechtssystem unterscheidet sich gravierend vom österreichischen Recht. Die Unterschiede jedoch werden vom Publikum nur selten wahrgenommen. Die Synchronisation von Filmen mit rechtlichem Inhalt vereint zwei große Tätigkeitsfelder innerhalb der Übersetzungswissenschaft – die Fachübersetzung Recht und die Audiovisuelle Translation/Synchronisation. Die Fachübersetzung bedarf einer sehr hohen Professionalität, da Recht ein sensibles Fachgebiet ist, das sehr genaues und korrektes Arbeiten verlangt. Bei der Synchronisation allerdings wird den ÜbersetzerInnen oftmals ihre ExpertInnenrolle entzogen und sie werden auf Tätigkeiten reduziert, die nicht ihren Kompetenzen entsprechen. Dies wirft einige Fragen auf: Welche Rolle spielen die FachübersetzerInnen bei der Synchronisation von Filmen mit rechtlichem Inhalt tatsächlich? Finden die fachübersetzerischen Fertigkeiten von ÜbersetzerInnen Anwendung bei der Übertragung eines Films, der sich mit dem Rechtssystem eines anderen Landes beschäftigt? Nimmt man den übersetzten Dialogtext bzw. den Synchrontext genauer unter die Lupe, lässt sich ein Rückschluss auf das Fehlen professioneller ÜbersetzerInnen finden? Es soll in dieser Arbeit unter anderem auch auf die Problematik des Entzugs der ExpertInnenrolle hingewiesen werden. Hinsichtlich Übersetzungen erinnern sich die RezipientInnen oft nur an zwei Varianten – die besonders schlechten Übersetzungen oder die besonders gelungenen Übersetzungen. Beschneidet man aber die ÜbersetzerInnen bei der Synchronisation ihrer Kompetenzen, bleibt viel Potential ungenützt. Synchronisationsfirmen beschäftigen ÜbersetzerInnen allerdings oft nur für Tätigkeiten, die weit unter ihrem Kompetenzniveau liegen und riskieren somit, dass der synchronisierte Film in der Kategorie Translation unter Umständen keinen Oscar gewinnt. Mehr Bewusstsein der Synchronisationsfirmen hinsichtlich Übersetzungsqualität durch professionelle ÜbersetzerInnen ist gefragt und diese Arbeit ist

auch ein Appell, ÜbersetzerInnen, wenn notwendig auch FachübersetzerInnen, ihre Arbeit als ExpertInnen machen zu lassen und sie in ihrer Rolle als ExpertInnen ernst zu nehmen. Um die eingangs aufgeworfenen Fragen beantworten zu können, bedarf es einiger genauer Definitionen.

Kapitel 1 befasst sich daher damit, die Disziplin Translationswissenschaft und ihre Fachbereiche näher zu beleuchten und herauszufinden, in welchen Bereichen das Fachübersetzen Recht und die Audiovisuelle Translation/Synchronisation eingebettet sind. Dabei wird der Schwerpunkt auf die handelnden Personen innerhalb der Translation gelegt, da ohne ihre Tätigkeit keine Übersetzung möglich wäre. Der funktionale Ansatz vom Translatorischen Handeln wird dabei besonders aufgegriffen, da dieser bei der Untersuchung, welche Rolle ÜbersetzerInnen bei der Synchronisation von Filmen mit rechtlichem Inhalt spielen, herangezogen wird.

Im 2. Kapitel wird das Fachgebiet Fachübersetzen näher beleuchtet. Im Besonderen wird dabei auf die Übersetzung von Texten mit juristischem Inhalt eingegangen. Was genau ist unter Fachübersetzung Recht zu verstehen? Wie läuft die Übersetzung ab? Wer sind die AkteurInnen, durch deren Feder der Text sich verändert und sich zur finalen Fassung entwickelt?

Das 3. Kapitel widmet sich der Audiovisuellen Translation und beleuchtet dabei die Synchronisation genauer. Was zeichnet sie aus? Was sind die großen Herausforderungen? Erneut wird auch hier im letzten Abschnitt wieder der Fokus auf die handelnden Personen gelegt.

Kapitel 4 befasst sich anschließend mit dem Untersuchungsgegenstand, dem Filmbeispiel *Das Urteil von Nürnberg*. Dabei wird anfangs auf die Auswahlkriterien eingegangen, gefolgt von einem Exkurs in die Dolmetschwissenschaft zur Geburtsstunde des Simultandolmetschens. Weiters werden grundlegende Informationen zum Filmbeispiel dargestellt und ein Bezug zur Arbeit hergestellt. Es wird analysiert, welche Rolle ÜbersetzerInnen bei der Synchronisation des Films gespielt haben. Anhand einiger ausgewählter Beispielszenen wird abschließend die Übersetzung der Dialoge kommentiert.

Kapitel 5 fasst zum Abschluss alle Ergebnisse zusammen und formuliert eine Schlussfolgerung.

1. DISZIPLIN TRANSLATIONSWISSENSCHAFT

Um die Fragestellung, die dieser Arbeit zugrunde liegt, allumfassend beantworten zu können, ist es notwendig, dass die Disziplin Translationswissenschaft als Gesamtheit betrachtet wird und Grundbegriffe definiert werden. Jene Spezialbereiche, in denen das Thema der Arbeit eingebettet ist, werden besonders herausgehoben und in Hinblick auf die Forschungsfrage gezielt untersucht. Die für die Beantwortung der Forschungsfrage relevanten Modelle und Ansätze werden zunächst vorgestellt und dann in Bezug auf das Thema und die Fragestellung der Arbeit angewendet.

Verglichen mit anderen Disziplinen der akademischen Bildungslandschaft ist die Translationswissenschaft eine sehr junge. Obwohl die Tätigkeit an sich keine erst kürzlich entstandene ist, als Beispiel kann hier die Übersetzung des Neuen Testaments ins Deutsche von Martin Luther im Jahre 1521 erwähnt werden, so dauerte es vergleichsmäßig lange, bis sich die Translationswissenschaft als eigenständige Disziplin etablieren konnte. Studierende konnten ab 1933 an der Universität in Heidelberg erstmalig eine universitäre Dolmetscher- und Übersetzerausbildung absolvieren, gefolgt von Ausbildungsstätten wie Genf im Jahre 1941 und Wien im Jahre 1943 (vgl. Schmid 1998:15). Dass sich die Translationswissenschaft als solche als eigenständige universitäre Disziplin etablieren konnte, dauerte noch einige Jahre. Erst gegen Ende der 80er Jahre war es soweit. Was bis dahin als Wissenschaft vom Übersetzen und Dolmetschen bekannt war, schaffte seinen Durchbruch und ist heute als Translationswissenschaft bekannt (vgl. Snell-Hornby 2003:37f). Die Translationswissenschaft ist heute als interdisziplinäre Wissenschaft zu bezeichnen. Die Interessen richten sich nicht nur primär auf linguistische Aspekte, auch Inhalte der Literaturwissenschaft, Komparatistik, Informatik, Psychologie, Neurologie und Kommunikationswissenschaften rücken ins Zentrum der translationswissenschaftlichen Forschung (vgl. Lebedewa 2007:31ff). Neben der Unterteilung nach deskriptiver, theoretischer und angewandter Translationswissenschaft, lässt sich die Disziplin in folgende Kernbereiche einteilen, wie sie beispielsweise am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien angeboten werden: Dolmetschwissenschaft, Terminologiewissenschaft, Transkulturelle Kommunikation und Übersetzungswissenschaft (vgl. transvienna.univie.ac.at 2014).

Das Thema dieser Arbeit ist vorwiegend in den Bereich der Übersetzungswissenschaft einzuordnen. Jedoch sind auch die übrigen Teilbereiche der Translationswissenschaft nicht außer Acht zu lassen und beeinflussen die ÜbersetzerInnen bei ihrer Tätigkeit. Eine klare Abgrenzung ist deshalb nicht möglich und auch nicht sinnvoll.

1.1. Dolmetschwissenschaft

Die Dolmetschwissenschaft als Teilbereich der Translationswissenschaft befasst sich mit den Aspekten des Dolmetschens. Kade (1968:35) definiert Dolmetschen wie folgt:

„Unter Dolmetschen verstehen wir die Translation eines einmalig (in der Regel mündlich) dargebotenen Textes der Ausgangssprache in einen nur bedingt kontrollierbaren und infolge Zeitmangels kaum korrigierbaren Text der Zielsprache.“

Der Faktor Zeit spielt beim Dolmetschen nach Kades Definition die größte Rolle. Das "Ausgangsmaterial", mit dem DolmetscherInnen arbeiten müssen, wird im Regelfall nur ein Mal präsentiert und ist, abgesehen von Dolmetschübungen im Zuge der Ausbildung, danach nicht mehr abrufbar. Ebenso ist die Produktion des Textes in der Zielsprache an diese Einmaligkeit gebunden. DolmetscherInnen haben im Normalfall nicht die Möglichkeit, ihre Leistungen beliebig oft zu verbessern und ihre Fehler zu korrigieren. Sobald der Zieltext formuliert und ausgesprochen ist, steht das Produkt unveränderlich fest. Der Schwerpunkt liegt beim Dolmetschen deshalb auf der Vorbereitung und Recherche im Vorfeld. Exzellente Vorarbeit erleichtert den DolmetscherInnen dann in der eigentlichen Dolmetschsituation ihre Arbeit.

Dolmetschen kann nach Modus unterschieden werden. Demgemäß unterteilt man in Konsekutivdolmetschen (mit oder ohne Notizen) oder in Simultandolmetschen (Flüstern, in der Kabine, vom Blatt, Gebärdensprache). Mischformen zwischen diesen beiden Hauptrichtungen sind das *semi-simultan* und *KonSimultan* Dolmetschen. Wird nach Modalität unterschieden, so gibt es einerseits das Lautsprachdolmetschen und andererseits das Gebärdensprachdolmetschen. Wobei beim Gebärdensprachdolmetschen weiters unterschieden werden kann in lautsprachbegleitende Gebärden (für Personen, die krankheits- oder unfallbedingt gehörlos wurden), das gewöhnliche Gebärdensprachdolmetschen und das manuelle Dolmetschen (für Personen, die sehbehindert und gehörlos sind). Wird nach Einsatzort der Dolmetschleistung unterschieden, so kann zum einen beispielsweise bei Konferenzen gedolmetscht werden oder im Rahmen des sogenannten Kommunaldolmetschens (Gerichtssaal, Krankenhaus, Asylbehörde, Polizei, Jugendamt, etc.). Auch der räumliche Aspekt spielt beim Dolmetschen eine wesentliche Rolle. Sind die DolmetscherInnen bei ihrer Arbeit vor Ort oder nicht? Disloziertes Dolmetschen kann per Telefon, Videokonferenz oder Remote Simultaneous Medical Interpretation (RSMI) durchgeführt werden. Als weitere Unterscheidungsmöglichkeit kann noch das Setting des Dolmetschens erwähnt werden. Findet das Dolmetschen in einem internationalen Umfeld oder einem kommunalen statt? (vgl. Pöchhacker 2004:13ff)

Im Detail lassen sich noch weitere Unterscheidungsmöglichkeiten finden, jedoch stellt die Dolmetschwissenschaft für diese Arbeit nicht den Kernbereich dar. Erwähnenswert ist die Dolmetschwissenschaft in dieser Arbeit aber allemal, besonders im Hinblick auf das ausgewählte Filmbeispiel *Das Urteil von Nürnberg*. Die Nürnberger Prozesse von 1945 bis 1949 gegen die Kriegsverbrecher des Zweiten Weltkrieges stellen die Geburtsstunde des Simultandolmetschens dar, worauf in einem Exkurs im vierten Kapitel näher eingegangen wird.

1.2. Terminologiewissenschaft

Die Terminologiewissenschaft beschäftigt sich im Gegensatz zur Dolmetschwissenschaft fast ausschließlich mit schriftlichen Texten. Felber und Budin (1989:1) definieren Terminologiewissenschaft bzw. Terminologielehre wie folgt: „(...) Wissenschaft, die sich mit der Erforschung der Grundlagen der Terminologien (...), d.h. mit den Begriffen (...), Begriffszeichen (...) und ihren Systemen befasst.“

Um das Wort *Terminologie* als solches definieren zu können, muss erst eine Definition für *Begriff* gefunden werden. Felber und Budin (1989:2ff) definieren demnach *Begriff* als „Denkeinheit (...), die einem abstrakten Gegenstand (...) zugeordnet ist und diesen im Denken vertritt“ und *Begriffszeichen* als „Schreibzeichen (...), das einem oder einigen Begriffen dauernd zugeordnet ist.“ Unter Berücksichtigung dieser Definitionen definiert sich Terminologie gemäß Felber und Budin (1989:5) als „geordnete Menge von Begriffen (...) eines Fachgebietes mit den ihnen zugeordneten Begriffszeichen (...).“ Das Fachgebiet und die dazugehörige Fachsprache, mit welchen sich diese Arbeit beschäftigt, sind abgesehen von der Filmsynchronisation das Fachgebiet Recht und die dazugehörige Fachsprache Recht. Die Norm DIN 2342:2004-12 definiert "Fachgebiet" unter 3.3 als „Sachgebiet, spezialisierter Bereich des Wissens“. Die "Fachsprache" wird unter 3.4. als „Bereich der Sprache, der auf eindeutige und widerspruchsfreie Kommunikation in einem Fachgebiet gerichtet ist und dessen Funktionieren durch eine festgelegte Terminologie entscheidend unterstützt wird.“ definiert. Für den letzten Teil der Arbeit, in welchem ausgewählte Szenen des Filmbeispiels analysiert werden, ist es notwendig, einige Definitionen zu geben, um Verwechslungen vorzubeugen und den Grundsätzen der Terminologielehre gerecht zu werden. Wichtig sind dabei vor allem die Wörter "Begriff", "Bezeichnung" und "Benennung". Ganz ähnlich der Definition nach Felber und Budin bezeichnet die Norm DIN 2342:2004-09 4.1 "Begriff" als „Denkeinheit, die aus einer Menge von **Gegenständen** (3.1) unter Ermittlung der diesen Gegenständen gemeinsamen Eigenschaften mittels Abstraktion gebildet wird.“ Eine "Bezeichnung" laut DIN 2342:2004-09 5.1 ist eine „Repräsentation eines **Begriffs** (4.1) mit

sprachlichen oder anderen Mitteln“. Beim Wort "Benennung" gibt DIN 2342:2004-09 5.1.3 „Terminus, Fachausdruck, sprachliche Bezeichnung eines **Allgemeinbegriffs** (4.1.2) aus einem **Fachgebiet** (3.3).“ an. Es wird in einer Anmerkung weiters hinzugefügt, dass Benennungen zur rein sprachlichen Darstellung, wie dies bei der Bezeichnung der Fall ist, auch zusätzlich Symbole oder Formeln enthalten können. Als Beispiele für solche Symbole oder Formeln werden das @-Zeichen oder chemische Formeln wie H_2SO_4 genannt. Um einen Begriff in Worte fassen zu können, bedarf es einer genauen Beschreibung, die auch zur klaren Unterscheidung zwischen Begriffen dient. Diese Funktion erfüllt die "Definition", welche nach der DIN 2342:2004-09 4.7.1 als „Begriffsbestimmung mit sprachlichen Mitteln“ bezeichnet wird. Dabei sei im Besonderen noch die Inhaltsdefinition erwähnt, welche von der DIN 2330:1993-12 wie folgt umrissen wird:

„Inhaltsdefinitionen definieren einen Begriff durch die Festlegung und Beschreibung eines Begriffs innerhalb eines Begriffssystems mit Hilfe des Bezugs auf Begriffsmerkmale. Dabei geht die Inhaltsdefinition von **dem** bekannten oder bereits definierten Oberbegriff aus und gibt die einschränkenden Merkmale an, die den zu definierenden Begriff spezifizieren und ihn von anderen Begriffen der selben Abstraktionsstufe unterscheiden.“

Um bei der Definition Merkmale nennen zu können, muss festgelegt werden, was unter einem Merkmal verstanden wird. Die DIN Norm 2342:2004-09 gibt unter 4.2 für Merkmal „durch Abstraktion gewonnene Denkeinheit, die eine Eigenschaft von **Gegenständen** (3.1) wiedergibt, welche zur Begriffsbildung und –abgrenzung dient“ an. Als Beispiel wird der Begriff "Treppe" genannt, der mit dem Merkmal "Stufen" näher beschrieben wird.

Auf diesen Definitionen basierend werden in der Szenenanalyse ausgewählte Termini der Fachsprache Recht beleuchtet und kommentiert.

Wie die Translationswissenschaft selbst ist auch die Terminologiewissenschaft eine interdisziplinäre Lehre. Es liegt auf der Hand, dass die Translationswissenschaft sehr eng mit der Terminologiewissenschaft verbunden ist. Weiters fließen Lehren wie Semiotik, Sachwissenschaften, der Bereich der Normung und Standardisierung, Information und Dokumentation, wie auch Computerlinguistik und Wissenstechnik in die Forschung mit ein (vgl. Arntz/Picht/Mayer 2009:5). Wie bereits erwähnt, kann für die Beantwortung der Fragestellung dieser Arbeit nicht ausschließlich ein Teilgebiet der Translationswissenschaft herangezogen werden. Bei der Terminologiewissenschaft wird der Unterscheidung zwischen Fachsprache und Gemeinsprache besondere Beachtung geschenkt. Eben dieser Aspekt ist für diese Arbeit in späteren Kapiteln interessant und lässt somit eine klare Abgrenzung der Teilgebiete nicht zu. Vor allem ÜbersetzerInnen, die im Bereich Fachübersetzen tätig sind, müssen sich mit der Terminologiewissenschaft auseinandersetzen. Bezogen auf die vorliegende Arbeit bedeutet das, dass die ÜbersetzerInnen ein Verständnis für die Fachsprache

Recht aufbringen müssen. Es müssen Kompetenzen im Bereich Wissensmanagement vorhanden sein. ÜbersetzerInnen müssen in der Lage sein, mit terminologischen Datenbanken umzugehen und das erworbene Wissen fachgerecht zu speichern und zu dokumentieren. In wieweit diese Kompetenzen im Rahmen einer Synchronisation eines Filmes mit juristischem Inhalt relevant sind, soll die im weiteren Verlauf der Arbeit durchgeführte Untersuchung zeigen.

1.3. Transkulturelle Kommunikation

Transkulturelle Kommunikation findet laut Kadric, Kaindl und Kaiser-Cooke (2005:27) statt:

„Wenn wir also zwischen zwei (oder mehreren) Sprachen kommunizieren wollen, sprechen oder schreiben wir nicht mehr innerhalb einer Kultur, sondern müssen uns ständig zwischen den zwei Kulturen bewegen, in denen diese Sprache eingebettet ist.“

Die Transkulturelle Kommunikation, sei diese mündlich oder schriftlich, überschreitet Grenzen, nicht nur sprachliche, auch kulturelle. Für das Gelingen der Transkulturellen Kommunikation müssen sich die KommunikationspartnerInnen dieser Grenzüberschreitung bewusst sein und ein Verständnis für und Kompetenzen in der jeweils anderen Kultur und Sprache mitbringen. Ein Kompetenzmangel und ein außer Acht lassen des kulturellen Hintergrundes der KommunikationspartnerInnen kann zu Kommunikationsproblemen bis hin zum völligen Missverständnis führen. Kontrastive Fertigkeiten sind im Bereich der Transkulturellen Kommunikation unerlässlich. Es muss möglich sein, Vergleiche anzustellen zwischen dem Eigenen und dem Fremden und daraus Schlüsse zu ziehen und diese auf die Tätigkeit innerhalb der Transkulturellen Kommunikation umzulegen.

Im Falle dieser Arbeit entstammen die KommunikationspartnerInnen einerseits der englischsprachigen und andererseits der deutschsprachigen Kultur. Neben den sprachlichen Unterschieden müssen die KommunikationspartnerInnen die kulturellen Unterschiede während der Kommunikation im Auge behalten. Bezogen auf den Fachbereich Recht bedeutet das aber auch, dass zwei sehr unterschiedliche Rechtssysteme in den beiden Kulturen vorherrschen. Mangelndes Bewusstsein dieser Tatsache bzw. fehlendes Wissen darüber sowie geringe sprachliche Kompetenzen können negative Auswirkungen auf das Gelingen der Kommunikation haben.

Für ÜbersetzerInnen im Fachbereich Recht ist primär wichtig, ob die jeweiligen Rechtssysteme übereinstimmen oder nicht. Dies bedarf eines Rechtsvergleichs, bei welchem Gemeinsamkeiten, Unterschiede und/oder eventuelle Überschneidungen der Rechtsordnungen

herauszuarbeiten sind. Weiters muss entschieden werden, wie mit Inhalten, die in der eigenen Kultur nicht existieren, umgegangen wird. Im Falle von Termini kann dies bedeuten, dass sie entweder erklärt werden müssen, oder, je nach Art der Übersetzung, als Eigenname unverändert, ggf. nur durch Hinzufügen des übersetzten Terminus, übertragen werden.

1.4. Übersetzungswissenschaft

Die Übersetzungswissenschaft ist jener Bereich der Translationswissenschaft, in den der größte Teil dieser Arbeit eingebettet ist. Die Übersetzungswissenschaft selbst lässt sich in Fachübersetzen, literarisches Übersetzen, Lokalisierung und audiovisuelle Translation unterteilen. Diese Arbeit legt zum einen den Schwerpunkt auf das Fachübersetzen und fokussiert dabei auf den Fachbereich Recht und zum anderen auf die audiovisuelle Translation und hebt dabei den Teilbereich der Synchronisation hervor.

Was genau aber ist die Übersetzungswissenschaft und was untersucht sie im Detail? Koller (2011:5) definiert die Übersetzungswissenschaft und ihre Forschungsbereiche wie folgt:

„Die *Übersetzungswissenschaft* ist die Wissenschaft vom Übersetzen und von den Übersetzungen. Sie beschäftigt sich einerseits mit dem *Prozess des Übersetzens*, d.h. dem Prozess, der von einem geschriebenen Ausgangssprachlichen Text (AS-Text) zu einem geschriebenen Zielsprachlichen Text (ZS-Text), der Übersetzung, führt. (...) Andererseits untersucht die Übersetzungswissenschaft Übersetzungen, d.h. die *Produkte des Übersetzungsprozesses*.“

Demzufolge befasst sich die Forschung in der Übersetzungswissenschaft mit zwei großen Themen: dem Prozess und dem Produkt. In unzähligen Publikationen der Translationswissenschaft ist die Analyse des Ausgangstextes, des Zieltextes oder des Übersetzungsprozesses der Schwerpunkt. Bei der Textanalyse werden die Texte nach unterschiedlichen Gesichtspunkten untersucht. Textexterne Analysefaktoren beschäftigen sich demnach beispielsweise mit Inhalten wie den VerfasserInnen des Textes, welche Intention sie beim Verfassen verfolgten, wer die RezipientInnen des Textes sind und welche Funktion der Text primär erfüllen soll. Im Gegensatz dazu beschäftigen sich textinterne Analysefaktoren mit Aspekten wie Textinhalt, Textaufbau, Textgliederung, Lexik, Syntax, nonverbalen Textelementen, etc. Der Text wird bei der Analyse in seine Einzelheiten zerlegt und auf Makro- und Mikroebene untersucht (vgl. Nord 2009:87ff). Je nach Text kann die Bedeutung der einzelnen Faktoren variieren und unterschiedlich relevant sein, was sich infolgedessen maßgeblich auf die Gestaltung des Zieltextes auswirkt. Entscheidend ist schlussendlich immer der eigentliche Übersetzungsauftrag, der den ÜbersetzerInnen letztendlich die Richtung weist.

Welche Entscheidungen im Laufe des Übersetzungsprozesses von Nöten sind und aufgrund welcher Tatsachen sie getroffen werden, ist ein weiteres Interessensgebiet der Übersetzungswissenschaft. Bei der Analyse des Übersetzungsprozesses wird der gesamte Ablauf eines Übersetzungsauftrages in kleine Einheiten geteilt; angefangen vom Textverständnis, über die Recherchearbeit, bis zur eigentlichen Textproduktion. Mit komplexen Untersuchungen wird versucht, den Übersetzungsprozess transparent zu machen. Die sogenannte *Methode des Lauten Denkens* wird beispielsweise eingesetzt, um Einsicht in die Überlegungs- und Entscheidungsprozesse von ÜbersetzerInnen zu erhalten (vgl. Kußmaul/Hönig 2003:170ff).

Bei der Fokussierung auf den Prozess des Übersetzens und auf das Produkt des Übersetzens, dem sogenannten Translat, drängt sich die Frage nach den handelnden Personen auf. Wer sind die Personen, die den Prozess des Übersetzens durchführen? Wer sind die Personen, die das Produkt eigentlich herstellen? Das folgende Unterkapitel geht diesen Fragen nach und befasst sich näher mit den ÜbersetzerInnen.

1.4.1. Translator Studies

Im völligen Gegensatz zur text- oder prozessbezogenen Analyse steht die personenbezogene Analyse. Zweifellos ist es unmöglich, das Gebiet der Translation wissenschaftlich zu untersuchen und dabei die handelnden Personen außer Acht zu lassen. Sie sind es, die den Transfer erst ermöglichen und stellen, wie bei der maschinellen Übersetzung, neben dem eigentlichen Text, das Hauptelement dar. Erst „BearbeiterInnen“, sei es eine Übersetzungssoftware bei der maschinellen Übersetzung oder ÜbersetzerInnen bei der Humanübersetzung, ermöglichen die Übersetzung. In anderen Worten ausgedrückt, es bedarf immer „BearbeiterInnen“, die das Produkt herstellen. Misslingt eine Übersetzung, gibt es zwei Möglichkeiten für die Ursache – der Text oder die BearbeiterInnen. Im Fall einer maschinell erstellten Übersetzung wird die Software nach Unstimmigkeiten untersucht, bei der Humanübersetzung müssen die übersetzenden Personen näher analysiert werden. Deswegen ist es wichtig, den Personen, die hinter der Übersetzung stehen, dieselbe Aufmerksamkeit zu schenken, wie den Texten und den Übersetzungsprozessen.

Pym (2009:23f) schreibt in diesem Zusammenhang:

„(...) we require more than just raw data about texts, dates, places and names. We must also be able to portray active people in the picture, and some kind of human interaction at work, particularly the kind of interaction that can string the isolated data into meaningful progressions.“

Gegen diese Aussage kann nichts eingewendet werden und Pym verstärkt sie noch, indem er offen die Notwendigkeit anspricht, den Fokus auf TranslatorInnen zu richten. Er betont folgendes:

„Translators, the human producers of translations, might also be legitimate objects of knowledge. The history of translators is at least as valid an organizing principle as have been various focuses on source-text authors, source texts, or target-vs.-source languages, cultures or nations.“ (Pym 2009:31f)

Um das Ganze verstehen zu können, muss ein Überblick geschaffen und alle Einzelelemente müssen berücksichtigt werden. Übersetzung beinhaltet immer Aktivität. Erst durch die Arbeit der ÜbersetzerInnen beginnt sich ein Text in „Bewegung“ zu setzen, der Übersetzungsprozess kommt in Gang, der Transfer beginnt. Demzufolge sollte bei der Analyse einer Übersetzung die ÜbersetzerInnen an erster Stelle stehen.

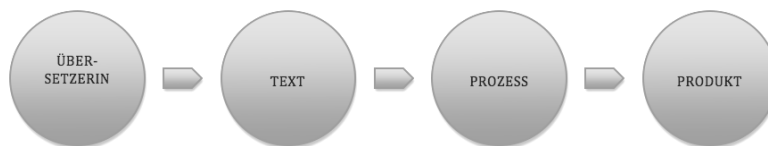


Abbildung 1: Gegenstände der Analyse

In diesem Zusammenhang kann als Beispiel Ray Dalio, einer der erfolgreichsten Hedgefondsmanager der Vereinigten Staaten von Amerika, angeführt werden. Er verdiente laut einem Bericht von *Spiegel online* (Pitzke 2012) im Jahr 2011 geschätzte 4 Milliarden US-Dollar. Berechtigterweise kann nun die Frage gestellt werden, was ein US-Hedgefondsmanager mit Übersetzungswissenschaft zu tun hat. Die Erklärung ist, dass Dalio einen sehr interessanten Ansatz verfolgt, der durch seinen Erfolg nur bestätigt werden kann. Als Gründer des Investmentunternehmens Bridgewater Associates veröffentlichte er im Jahr 2011 einen 123 Seiten umfassenden Leitfaden mit dem treffenden Namen *Principles*, der die Leistung steigern und die Kompetenz fördern sollte. *The New Yorker* Autor John Cassidy schrieb in seinem am 25. Juli 2011 erschienenen Artikel, dass Dalio fast alles für eine Maschine halte.

„‘Almost everything is like a machine.’ he told me one day when he was rambling on, as he often does. ‘Nature is a machine. The family is a machine. The life cycle is like a machine.’ His constant goal, he said, was to understand how the economic machine works.“ (Cassidy 2011)

Mit dieser Haltung im Hinterkopf verfasst Dalio 2011 *Principles* und schreibt unter Punkt 164:

„Before moving forward, take the time to reflect on how the machine worked. By diagnosing what went right and what went wrong (especially what went wrong), you can see how the machine is operating and how it should be improved.“ (Dalio 2011:108)

Dieses Beispiel aus der Finanzbranche lässt sich durchaus auch in der Translationswissenschaft anwenden. Legt man die Ansichten von Dalio auf Übersetzungen um, können daraus wertvolle Schlüsse gezogen werden.

Ganz gleich um welches Produkt es sich handelt, die „Maschine“, die das Produkt herstellt, ist maßgeblich für die Qualität und die Eigenschaft entscheidend. Nur wenn verstanden wird, wie die Maschine funktioniert, wie sie arbeitet, was gut funktioniert hat und was nicht so gut funktioniert hat, ist ein Schritt in Richtung Verbesserung und Leistungssteigerung möglich. Da beim Übersetzen immer Menschen diese „Maschine“ darstellen, muss auch diese Personen und ihr Umfeld untersucht werden. Infolgedessen besteht Grund zur Annahme, dass es abhängig von den übersetzenden oder textbearbeitenden Personen zu unterschiedlichen Übersetzungsprodukten kommt. Das heißt, es ist nicht ausreichend, den Ausgangs- und den Zieltext, sowie den Übersetzungsprozess zu analysieren, es bedarf darüber hinaus einer detaillierten Analyse der handelnden Personen. Die Translator Studies konzentrieren sich auf die agierenden Personen in Handlungsfeld Translation. Der Untersuchungsgegenstand ist demnach nicht nur ein Text, oder ein Prozess, sondern eine Person. ÜbersetzerInnen leben und arbeiten nicht isoliert, sondern sind immer in ein Umfeld eingebettet und verfügen über Kenntnisse und Fertigkeiten, haben eine bestimmte Haltung gegenüber Sachverhalten, haben Netzwerke aufgebaut, nutzen Hilfsmittel und wurden von äußeren Einflüssen geprägt (vgl. Chesterman 2009:19ff).

Um alle Facetten von TranslatorInnen untersuchen zu können, teilt Chesterman (2009) die Untersuchungsbereiche in drei Kategorien:

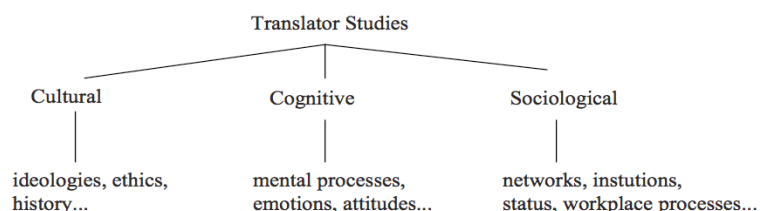


Abbildung 2: Translator Studies Untersuchungsbereiche (Chestermann 2009:19)

Jeder Aspekt prägt die übersetzenden Personen und führt folglich zu einer Beeinflussung der Produktqualität. Wie erfolgreich Personen bei der Herstellung des Produktes Übersetzung tatsächlich sind, hängt unter anderem von ihren Sprach-, Kultur-, Translations- und Fachkenntnissen ab. Nicht außer Acht zu lassen sind auch Faktoren wie Zeitdruck, Budget und Selbstüberschätzung, die nicht minder Einfluss nehmen. Je umfangreicher die Analysesituation, in welcher sich die übersetzenden Personen befinden, desto mehr Schlüsse können hinsichtlich Produktqualität gezogen werden.

Eine misslungene Übersetzung kann demnach eine Reihe von Ursachen haben, die es herauszufinden gilt. Zum einen kann es an einem defekten, nicht funktionierenden Ausgangstext liegen. Diese Ursache würde sich aber teilweise sogar durch erfahrene und kompetente ÜbersetzerInnen außer Kraft setzen lassen. Die Voraussetzung dafür ist aber, dass die ÜbersetzerInnen hervorragende Sprach-, Kultur-, Translations- und Fachkenntnisse aufweisen. Darüber hinaus müssen die ÜbersetzerInnen in der Lage sein, mit den AuftraggeberInnen eng zusammenzuarbeiten, denn ein für die KundInnen zufriedenstellendes Produkt wird nur dann erreicht werden, wenn man deren Wünsche und Vorstellungen erfüllt.

Alle Fähigkeiten in einer Person vereinen – das klingt theoretisch nach einer simplen Lösung, die aber praktisch fast ausgeschlossen ist. Ein Kompromiss wäre eine enge Zusammenarbeit zwischen allen Personen, die am Übersetzungsprozess beteiligt sind, um Defizite auszugleichen, aber auch dies ist in den meisten Übersetzungsfällen nicht realisierbar. Oft werden Übersetzungsaufträge extrem isoliert vergeben. Die ÜbersetzerInnen erhalten den Auftrag mit der primitiven Anweisung „übersetzen Sie einfach“. Für die Übersetzung notwendige Hintergrundinformation ist oft so gut wie nicht vorhanden, kann auch teilweise nicht erfragt werden. Die Kommunikation zwischen AuftraggeberInnen und ÜbersetzerInnen funktioniert nicht oder nur so mangelhaft, dass sie nicht zur optimalen Umsetzung des Übersetzungsauftrages beiträgt. Ein Dilemma, mit welchem ÜbersetzerInnen immer wieder konfrontiert sind, egal welchen Ausbildungsstand sie haben oder mit welcher Sprachkombination sie arbeiten. Eine Verbesserung bzw. Lösung dieses Problems und somit eine Verbesserung des Produktes Übersetzung lässt sich nur durch ein gesteigertes Bewusstsein der AuftraggeberInnen und all jener, die mit Übersetzungen in Berührung kommen, herbeiführen.

Positiverweise geht der Trend in Richtung Bewusstseinschärfung für den Beruf der SprachmittlerInnen, das lässt sich in den Medien feststellen. Die österreichische Tageszeitung *Die Presse* berichtete beispielsweise im Zeitraum April bis Mai 2013 drei Mal über den Beruf der SprachmittlerInnen. Der am 19.04.2013 in der Print-Ausgabe, aber auch online veröffentlichte Bericht mit dem Titel *Dolmetscher: Nicht nur übersetzen* (Bonavida 2013)

informiert die LeserInnen über den Beruf der DolmetscherInnen, die Ausbildungsmöglichkeiten in Österreich und über das Fachgebiet Gerichtsdolmetschen. Der am 03.05.2013 in der Online-Ausgabe erschienene Bericht mit dem Titel *Unterirdische Übersetzungsmethoden bei Dan Brown* (vgl. www.diepresse.com 2013) setzt die LeserInnen über die Übersetzungsmethoden im Zusammenhang mit der Übersetzung des Dan-Brown-Romans *Inferno* in Kenntnis. Der Bericht umreißt die oftmals unzumutbaren Arbeitsbedingungen beim Übersetzen. Der Autor bedient sich nicht zu Unrecht der Wendung „Übersetzer-’Kerker““ um zu beschreiben, unter welchen Bedingungen die ÜbersetzerInnen Produkte erstellen, die anschließend Millionen wert sind. Der am 05.05.2013 in der Print-Ausgabe veröffentlichte Bericht mit dem Titel *Übersetzer in die stille Welt* (Schuh 2013) schildert den Arbeitsalltag eines Gebärdendolmetschers und seine Arbeit an einem neuen Projekt.

ÜbersetzerInnen muss demnach ein hoher Stellenwert beim Übersetzen eingeräumt werden, denn ohne tätige Personen findet kein Übersetzen statt. Bei der Frage, ob bei der Synchronisation von Filmen mit juristischem Inhalt die fachübersetzerischen Fähigkeiten von ÜbersetzerInnen zur Anwendung kommen und welche Rolle die ÜbersetzerInnen im Synchronisationsprozess überhaupt spielen, geht es erneut klar darum, welcher Stellenwert der übersetzenden Personen zugestanden wird. Im funktionalen Ansatz vom Translatorischen Handeln fokussiert Holz-Mänttari auf die Handlung selbst und folglich ebenfalls auf die handelnden Personen. Das folgende Kapitel wird auf die wichtigsten Aspekte ihrer Theorie näher eingehen und einen Bezug zum Gegenstand dieser Arbeit herstellen.

1.4.2. Funktionale Ansätze – Translatorisches Handeln

Die Translation in ihrer Gesamtheit stellt ein komplexes Konstrukt dar. Wie bei jeder kommunikativen Situation richten die SenderInnen eine Botschaft an die RezipientInnen mit der Erwartung, dass die Botschaft in der Art und Weise aufgenommen wird, wie die SenderInnen dies beabsichtigt haben. Was aber, wenn die SenderInnen nicht die ursprünglichen AutorInnen der Botschaft sind und erschwerend auch noch kulturelle Unterschiede dazu kommen? In der Translation müssen demgemäß Faktoren beachtet und Aufgaben erfüllt werden, die in einer Kommunikationssituation, in welcher die KommunikationspartnerInnen dieselbe Sprache sprechen und aus demselben Kulturkreis kommen, keine Beachtung finden (vgl. Kadric, Kaendl und Kaiser-Cooke 2005:44f). Unterschiedliche Theorieansätze haben sich in diesem Zusammenhang entwickelt.

Zum einen sei die Skopostheorie von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer (1984) erwähnt, bei welcher der Fokus auf den Zweck, bzw. das Ziel der translatorischen Handlung gelegt wird. Es steht demnach nicht primär der Ausgangs- oder der Zieltext im Mittelpunkt der Analyse, sondern das WOZU. Reiß und Vermeer (1984:96) formulieren: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck.“ Das WOZU fungiert folglich als dominanter Richtungsweiser für die ÜbersetzerInnen bei allen Entscheidungen und gibt klar die Richtung vor.

Aufbauend auf die Annahmen von Reiß und Vermeer entwickelte Holz-Mänttari (1984) etwa zur selben Zeit ihre Theorie vom Translatorischen Handeln. Sie rückt dabei die Handlung an sich mehr ins Zentrum der Untersuchung und da jede Handlung ohne eine Person nicht möglich wäre, wird bei diesem funktionalen Ansatz der Schwerpunkt auf die AkteurInnen gelegt. Holz-Mänttari versteht das translatorische Handeln als eine ExpertInnenhandlung und sieht die ÜbersetzerInnen „als Experte für die Produktion von transkulturellen Botschaftsträgern, die in kommunikativen Handlungen von Bedarfsträgern [...] eingesetzt werden können“ (Holz-Mänttari 1984:27). Mit dieser Haltung hebt Holz-Mänttari die ÜbersetzerInnen auf eine sehr hohe Ebene in der Hierarchie der an einer transkulturellen Kommunikation beteiligten Personen. Nicht nur, dass die ÜbersetzerInnen weit mehr Können besitzen müssen, als reines Sprachwissen und Kulturwissen, von ExpertInnen wird auch erwartet, dass sie sich einen Überblick über die gesamte Situation verschaffen können, zielgerichtete Entscheidungen treffen können und fachlich argumentieren können. Umgelegt auf das translatorische Handeln bedeutet das, dass die ÜbersetzerInnen den Auftrag in seiner Gesamtheit einschätzen können, sich bewusst sind, welche Entscheidungen zu treffen sind und diese auch begründen können, da letztendlich sie für den *Botschaftsträger* verantwortlich und voll haftbar sind.

Holz-Mänttari berücksichtigt bei ihrer Analyse des translatorischen Handelns alle an der Tätigkeit beteiligten Personen und weist ihnen der Aktion entsprechende Rollen innerhalb des Handlungsgefüges zu:

• der Translations-Initiator/Bedarfsträger • der Besteller • der Ausgangstext-Texter	braucht einen Text bestellt den Text produziert einen Text, von dem der Translator ausgeht
• der Translator • der Ziel-(Text)-Applikator • der (Ziel-)Text-Rezipient	produziert einen (Ziel-)Text arbeitet mit dem (Ziel-)Text rezipiert den (Ziel-)Text“ (Holz-Mänttari 1984:109)

Bezogen auf die ExpertInnenhandlung sollten den ÜbersetzerInnen ihre Rolle innerhalb des Handlungsgefüges bewusst sein. Beispielsweise kann die Rolle des *Bedarfsträgers*, des

Bestellers und des *Ausgangstext-Texters* unter Umständen von einer einzigen Person ausgeführt werden. D.h. einige Rollen können in einer Person vereint sein. Die ÜbersetzerInnen in der ExpertInnenrolle müssen im Realfall den Auftrag realistisch einschätzen können, mit dem *Bedarfsträger* gemeinsam den Auftrag besprechen und im Zuge dessen das Ziel, gemäß der Skopostheorie das WOZU, definieren. Dementsprechend müssen die ÜbersetzerInnen den *Botschaftsträger* anfertigen und alle dafür notwendigen Entscheidungen treffen, die im Bedarfsfall sachlich und fachlich argumentiert werden können. Holz-Mänttari (1993:308f) formuliert die beim translatorischen Handeln notwendigen Schritte wie folgt:

- 1 Bedarf und Produkt spezifizieren
- 2 unsere Handlung projektieren
- 3 einen Text produzieren
- 4 Gesamtprozeß kontrollieren
- 5 gleichzeitig recherchieren
- 6 Funde modifizieren
- 7 Entscheidungen argumentieren
- 8 ständig Arbeitsweise adaptieren“

Fallen den ÜbersetzerInnen im Zuge der Tätigkeit Unstimmigkeiten auf, beispielsweise passt der Zweck nicht zum (*Ziel-)/Text-Rezipienten*, so sind sie aufgrund der ExpertInnenrolle in der Lage, wenn nicht sogar gezwungen, den *Bedarfsträger* darüber in Kenntnis zu setzen bzw. mit ihm gemeinsam eine vertretbare Lösung zu finden, zumal die ÜbersetzerInnen voll für ihr Produkt haften. Daraus lassen sich Kooperationsverhältnisse zwischen HandlungsträgerInnen innerhalb des translatorischen Handelns ableiten. Die ÜbersetzerInnen müssen bei ihrer Tätigkeit in der Lage sein, mit anderen Fachleuten zusammenzuarbeiten (vgl. Kadric, Kaindl und Kaiser-Cooke 2005:49ff). Holz-Mänttari (1984:8) drückt dies wie folgt aus:

„'Translatorisches Handeln' heisst [sic] also weder Wörter, noch Sätze, noch einfach Texte übersetzen, es heisst [sic] in jedem Fall: zwecks Steuerung intendierter Kooperation über Kulturbarrrieren hinweg funktionsgerechte Kommunikation ermöglichen.“

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt, würde sich durch eine konstruktive Zusammenarbeit aller am translatorischen Handeln beteiligten Personen die Qualität des Produktes drastisch verbessern lassen. Inwieweit dies in der Praxis jedoch umsetzbar ist, sei dahingestellt.

Für die Synchronisation von Filmen mit juristischem Inhalt bedeutet dies, dass die ÜbersetzerInnen die interkulturellen KommunikationsexpertInnen darstellen. Wie verhält es sich jedoch mit dem juristischen Fachwissen? Gelten die ÜbersetzerInnen auch in diesem Bereich als Fachmann/ Fachfrau? Gleiches gilt für den Fachbereich Synchronisation. Wer sind in diesem Fachbereich die ExpertInnen? Um diese Fragen beantworten zu können, müssen

zwei wichtige Teile der Übersetzungswissenschaft näher beleuchtet werden – Fachübersetzen
Recht und Audiovisuelle Translation Synchronisation – und damit befassen sich das zweite
und das dritte Kapitel ausführlich.

2. FACHÜBERSETZEN & FACHÜBERSETZEN RECHT

Das zweite Kapitel definiert nun jenen Teilbereich der Übersetzungswissenschaft genauer, welcher bei der Synchronisation von Filmen mit juristischem Inhalt neben der Audiovisuellen Translation von Bedeutung ist – das Fachübersetzen und im Besonderen das Fachübersetzen Recht.

2.1. Fachübersetzen Recht

Das folgende Unterkapitel soll den Teilbereich Fachübersetzen Recht genauer beleuchten. Da dieser Bereich innerhalb der Übersetzungswissenschaft einen sehr wichtigen darstellt, sollte ihm auch gebührend Aufmerksamkeit geschenkt werden. Bis zum heutigen Tag ist der Beruf der ÜbersetzerInnen ein freies Gewerbe, d.h. wer in diesem Bereich tätig sein möchte, muss keinerlei Befähigungsnachweis liefern. Dementsprechend hart ist der Konkurrenzkampf innerhalb der Branche und auch die Qualität der Arbeit variiert dramatisch. Das einzige Tätigkeitsfeld, das für ÜbersetzerInnen einen Schutz vor laienhaften BerufskollegInnen bietet, ist das Gerichtsdolmetschen, wozu nicht ausschließlich das Dolmetschen vor Gericht zählt, sondern auch das Übersetzen von juristischen Fachtexten.

Was aber genau in den Bereich Fachübersetzen Recht fällt, soll nun beschrieben werden.

2.2. Die Fachübersetzung

Spricht man beim Übersetzen von Fachübersetzung muss vorweg geklärt werden, was genau eine Übersetzung zur Fachübersetzung macht und was diese von der „gewöhnlichen“ Übersetzung oder vom literarischen Übersetzen unterscheidet.

Es stellt sich auch bald die Frage nach der Notwendigkeit von sogenannten FachübersetzerInnen. Können denn nicht einfach alle, die übersetzen, schnell mal Fachübersetzungen anfertigen? Braucht es dafür zwingend ÜbersetzerInnen, die sich in die Rubrik FachübersetzerInnen einordnen? Gibt es eigentlich auch innersprachlich Bedarf an Übersetzungen von Fachsprache in „Laiensprache“?

Dazu schreibt Fluck (1996⁵:37):

„Die Existenz und das permanente Anwachsen der Fachsprachen ist heute zu einem Kommunikationsproblem ersten Ranges geworden. Immer wieder liest und hört man, daß es zunehmend schwieriger oder oft unmöglich wird, zwischen den verschiedenen Bevölkerungsschichten, zwischen

Fachleuten und Laien und zwischen den Fachleuten untereinander sich zu verständigen.“

Die ÜbersetzerInnen sind also bei der Fachübersetzung nicht nur gezwungen, eine Vermittlung zwischen zwei Sprachen herzustellen, sie müssen auch gleichermaßen eine Kommunikation zwischen zwei verschiedenen Sprachkreisen bewerkstelligen – dem Kreis der SprecherInnen der Gemeinsprache und dem Kreis der SprecherInnen einer Fachsprache. Insofern müssen ÜbersetzerInnen sozusagen in zwei Sprachen, abgesehen von der Gemeinsprache ihrer Muttersprache, Kenntnisse aufweisen – ihrer Arbeitssprache und der Fachsprache. Durch den erhöhten Rechercheaufwand und das umfassendere Wissen, welches FachübersetzerInnen im Vergleich zu „gewöhnlichen“ ÜbersetzerInnen bei ihren Tätigkeiten haben, ist auch der erhöhte Honorarsatz für Fachübersetzungen, wie dies in der Branche üblich ist, durchaus gerechtfertigt.

Um welche Arbeiten handelt es sich bei Fachübersetzungen nun genau? Stolze (2009:25) zufolge finden FachübersetzerInnen Arbeit

„[...] dort [...], wo die fachliche Kommunikation über Sprachgrenzen hinweg stattfinden soll, also dort, wo Wissenschaftler sich international austauschen, wo Firmenvertreter im weltweiten Handel tätig sind, wo Menschen ein Recht in einem andren Land begründen, wo Ausländer sich integrieren möchten.“

2.3. Gemeinsprache vs. Fachsprache

Zur Frage, wodurch sich die Gemeinsprache von der Fachsprache unterscheidet, schreibt Fluck (1996:12):

„Die Besonderheit der Fachsprachen [...] liegt einmal in ihrem speziellen, auf die Bedürfnisse des jeweiligen Faches abgestimmten Wortschatz, dessen Übergänge zur Gemeinsprache fließend sind und der auch gemeinsprachliche und allgemeinverständliche Wörter enthält. Zum anderen liegt ihre Besonderheit in der Gebrauchsfrequenz bestimmter (gemeinsprachlicher) grammatischer (morphologischer, syntaktischer) Mittel.“

Demzufolge bedient sich die Fachsprache Wörter, die zum einen als Fachwörter gelten, jedoch auch in der Gemeinsprache durchaus gängig sind und als gebräuchliche Wörter verstanden werden. Das Besondere ist, dass bestimmte Wörter im Zusammenhang mit einem bestimmten Fachgebiet, im Gegensatz zur Gemeinsprache, eine andere Bedeutung haben können und sich so drastisch unterscheiden können. FachübersetzerInnen müssen sich in diesem Fall des Unterschiedes bewusst sein und gegebenenfalls, wenn dies zur besseren Verständlichkeit der Übersetzung beiträgt, darauf hinweisen, dass hier eine Besonderheit vorliegt, die leicht zu Missverständnissen führen könnte. Vor allem wenn das Zielpublikum der Übersetzung nicht aus Fachpublikum, sondern aus LaiInnen besteht, kann es vermehrt zu Problemen kommen

und je nach Übersetzungstyp ist es eine gute Lösung, auf diese Probleme hinzuweisen. Als Gemeinsprache bezeichnet Stolze (2009:43):

„[...] eine usuelle oder präskribierte Varietät, die in einer Sprachgemeinschaft überregional und transsozial als allgemeines Verständigungsmedium dient [...]. Sie ist die Wurzel, aus der die Fachsprachen hervorgingen.“

So erfolgt die Kommunikation im Allgemeinen mit Hilfe der Gemeinsprache. Personen, die dem Kreis eines bestimmten Fachgebietes angehören, bedienen sich zur Kommunikation untereinander der Fachsprache, um Sachverhalte klar, deutlich und verständlich auszudrücken. SprecherInnen der Gemeinsprache, die sich der jeweiligen Fachsprache nicht bewusst oder ihrer nicht mächtig sind, mögen demzufolge Teile der Kommunikation als verstanden erachten, jedoch kann es im Fall der weiter oben bereits erwähnten Doppeldeutigkeit von Wörtern zu falschem Verstehen, Missverständnissen und Fehlern kommen.

2.4. Die Rechtssprache

Die Rechtssprache, oder „Amtsdeutsch“ wie sie gemeinhin auch oft genannt wird, weist all die oben genannten Aspekte auf. Sie hat sich aus der Gemeinsprache entwickelt, ist im Allgemeinen ganz ohne die Gemeinsprache auch nicht möglich und hat im Vergleich zur Gemeinsprache bestimmten Termini bestimmte Bedeutungen zugeordnet. Wohingegen in der Gemeinsprache Wörter teilweise als Synonyme erachtet werden, werden diese in der Rechtssprache keineswegs als Synonyme gesehen, vielmehr stehen sie für klar definierte Sachverhalte bzw. Bedeutungen. Genau in diesem Zusammenhang kommt es oft zu Missverständnissen, z.B. dass sich LaiInnen der genauen Bedeutung der Termini nicht bewusst sind. Es mag sein, dass z.B. juristische Texte „verstanden“ werden, jedoch nur so, wie die verwendeten Termini in der Gemeinsprache verstanden werden. Als charakteristisch für die Rechtssprache sind häufig verwendete Nominalkonstruktionen, Komposita, Schachtelsätze, Passivformen oder Erläuterungen. Sehr häufig werden nach wie vor auch lateinische Ausdrücke verwendet (vgl. Sander 2004: 5ff).

2.5. Die Besonderheit beim Übersetzen von Rechtstexten

Das Übersetzen von Rechtstexten bildet eine Besonderheit im Bereich der Fachübersetzung. Obgleich die Übersetzung von Texten mit juristischem Inhalt einen eher geringen Prozentanteil ausmacht im Vergleich zu Übersetzungen aus dem Bereich der Technik, so ist es doch die Rechtsübersetzung, die vor allem beim Übersetzen von Urkunden einer

Zertifizierung bedarf. Übersetzungen von Rechtstexten finden sich in verschiedenen Bereichen, sei es innerhalb einer Nation, wenn diese mehrere Amtssprachen hat, oder auf supranationaler Ebene, in diesem Fall ist die Europäische Union das beste Beispiel. Und Recht wird natürlich übersetzt, wenn es um Angelegenheiten geht, die Grenzen überschreiten, dies können internationale geschäftliche Beziehungen sein oder Angelegenheiten multinationaler Organisationen. Erwähnenswert ist natürlich auch die Politik, das Zusammentreffen von VertreterInnen unterschiedlicher Staaten, auch dieser Bereich bedarf einer Übersetzung (vgl. Wiesmann 2004:66ff).

Eine Rechtsübersetzung verlangt von ÜbersetzerInnen jedoch nicht nur sprachliches Wissen, sondern auch Wissen über das Recht in den Ländern der Arbeitssprachen. Das heißt, mit einer Rechtsübersetzung geht stets ein Rechtsvergleich einher. ÜbersetzerInnen werden sich bei einer Rechtsübersetzung sehr schwer tun, wenn sie das Rechtssystem der Ziel- bzw. Ausgangssprache nicht kennen und nicht verstehen. So kann gesagt werden, dass vor jeder Rechtsübersetzung eine Auseinandersetzung mit dem fremdsprachigen Rechtssystem stehen muss (vgl. Pommer 2006:119ff).

2.6. Typen der Rechtsübersetzung

Wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits kurz umrissen, lassen sich bei der Rechtsübersetzung verschiedene Typen unterscheiden. Zum einen können Übersetzungen angefertigt werden, bei denen eine Übertragung in eine andere Sprache stattfindet, jedoch immer noch im selben Rechtssystem gearbeitet wird. Wiesmann (2004:121) erklärt diesen Übersetzungstyp wie folgt:

„die **rechtssysteminterne Übersetzung** von Rechtstexten einer mehrsprachigen nationalen Rechtsordnung aus einer Rechtssprache der betreffenden Rechtsordnung in eine andere Rechtssprache der gleichen Rechtsordnung“

Ein weiterer Typ ist die Übersetzung in Verbindung mit supranationalem Recht. Hierzu gibt Wiesmann (2004:122) die Definition:

„die aufgrund der starken Bindung an die nationalen Rechtsordnungen nur **beschränkt rechtssysteminterne Übersetzung** von Rechtstexten des supranationalen oder internationalen Rechts“

Der Übersetzungstyp, der ÜbersetzerInnen das meiste Können abverlangt, ist die Übersetzung von Rechtstexten, bei der das Rechtssystem der Ausgangskultur sich vom Rechtssystem der Zielkultur unterscheidet. Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln näher erläutert, muss bei diesem Übersetzungstyp Sprachwissen mit juristischem Fachwissen kombiniert werden,

um zu einer guten Übersetzungslösung zu gelangen. Inwieweit die Übertragung im Speziellen gelingt, ist nicht immer einfach zu beantworten, da sich Rechtssysteme teilweise sehr voneinander unterscheiden.

Bei Wiesmann (2004:122) lautet dieser Typ:

„die **rechtssystemübergreifende Übersetzung** von Rechtstexten einer (ein- oder mehrsprachigen) nationalen Rechtsordnung in die Rechtssprache einer anderen (ein- oder mehrsprachigen) nationalen Rechtsordnung“

Zusammenfassend kann deshalb gesagt werden, dass je nach Rechtsübersetzungstyp ÜbersetzerInnen mehr oder weniger gefordert sind, sich intensiv mit dem Rechtssystem im Land oder den Ländern der Arbeitssprachen auseinanderzusetzen. ÜbersetzerInnen müssen auch in der Lage sein, die Rechtssysteme kritisch gegenüberzustellen und miteinander zu vergleichen, um zu einer guten Übersetzung zu gelangen.

2.7. Das WIE beim Übersetzen von Rechtstexten

Wenn beim Übersetzen von Rechtstexten die Frage nach dem WIE gestellt wird, muss definiert werden, welchen Zweck die Übersetzung zu erfüllen hat, bzw. wie der genaue Übersetzungsauftrag lautet. Je nachdem kann das WIE sehr unterschiedlich ausfallen. Die Richtlinien können anders sein und das gewünschte Endprodukt kann andere Prioritäten haben. Grundsätzlich lassen sich zwei Übersetzungsformen unterscheiden – die dokumentarische und die instrumentelle Übersetzungsform (vgl. Kadric, Kaindl und Kaiser-Cooke 2005: 95ff).

Bei der dokumentarischen Übersetzung wird der fertigen Übersetzung stets der Ausgangstext angeheftet, d.h. die Übersetzung hat nur in Verbindung mit dem Ausgangstext Gültigkeit. Die Übersetzung dient beim dokumentarischen Übersetzen dazu, RezipientInnen Aufschluss darüber zu geben, was im Originaltext steht. Bei dieser Form der Übersetzung wird der Zieltext nicht an das Zielpublikum, d.h. an die Textkonventionen in der Zielsprache, angepasst, sondern es ist bei dieser Übersetzung klar erkennbar, dass es sich um eine Übersetzung handelt. Jede Art der Urkundenübersetzung sind Beispiele für eine Übersetzung mit dokumentarischer Übersetzungsform (vgl. Fleck 1999:230ff). So werden etwa bei der Übersetzung von Geburtsurkunden stets das Original mit der Übersetzung durch die gerichtlich beeideten und zertifizierten GerichtsdolmetscherInnen/-übersetzerInnen verbunden und so gestempelt, dass es klar erkennbar ist, dass diese beiden Dokumente zusammen gehören. RezipientInnen können sich nun das Original ansehen und gleich in der Übersetzung vergleichen, was in jener und jener Zeile geschrieben steht, denn bei dieser Übersetzungsform

ist die Form und Gestalt des Zieltextes identisch mit jener des Ausgangstextes. Es werden hier zum Beispiel Satzstellung, Layout, etc. des Ausgangstextes in die Übersetzung übernommen. In den Textkonventionen der Zielkultur würde die hierbei verwendete Satzstellung, Layout, etc. nicht verwendet werden und dadurch bleibt der Übersetzungscharakter bei dieser Form der Übersetzung deutlich erhalten.

Bei der instrumentellen Übersetzungsform dient die Übersetzung als Instrument. Sie ist im gelungenen Fall nicht als Übersetzung erkennbar, fügt sich somit problemlos in die Zielkultur ein, entspricht den Textkonventionen und unterscheidet sich drastisch von der dokumentarischen Übersetzung. Diese Übersetzungsform funktioniert in der Zielsprache ohne mit dem Ausgangstext verbunden zu sein. Die instrumentelle Übersetzungsform wird beispielsweise bei Übersetzungen von Verträgen verwendet (vgl. Kadrić, Kaindl und Kaiser-Cooke 2005:95ff). Teilweise kann die Form, wie bei der dokumentarischen Übersetzungsform, dem Ausgangstext entsprechen, zum Beispiel die einzelnen Abschnitte, Absätze, usw., allerdings wird die Satzstruktur den Konventionen der Zielkultur angepasst. Textkonventionstypische Phrasen werden verwendet und Sachverhalte, die im Ausgangstext selbsterklärend sind, werden in der Übersetzung dem Zielpublikum entsprechend angepasst.

2.8. Textbearbeitende Personen beim Fachübersetzen Recht

Dieses Kapitel widmet sich nun den Personen, die im Bereich Fachübersetzen Recht den Text bearbeiten. Wer sind diese Personen? Wer verfasst im Regelfall den Ausgangstext? Wer erstellt in den meisten Fällen die Übersetzung, also den Zieltext? Welchen Hintergrund haben diese Personen, welche sprachliche Ausbildung und welche Kompetenzen? All dies trägt letztendlich maßgeblich zur Qualität des Endproduktes bei und bedarf somit einer detaillierten Analyse.

2.8.1. Ausgangstext-TexterIn

Noch bevor es überhaupt zu einem Übersetzungsauftrag kommt, muss der juristische Fachtext verfasst werden. Je nach AutorIn werden hier bereits die ersten Unterschiede sichtbar, die sich auch später dementsprechend in der Übersetzung widerspiegeln. Typische juristische Fachtexte wie Verträge, Bescheide, Urteile, etc. werden in den meisten Fällen von Personen erstellt, die eine universitäre Rechtsausbildung genossen haben. Im Folgenden sollen die AutorInnen von rechtlichen Fachtexten genauer in Hinblick auf ihre Tätigkeit als *Ausgangstext-Texter* untersucht werden.

Sehr häufig werden juristische Fachtexte von JuristInnen verfasst. Während ihrer Ausbildung kommen die StudentInnen der Rechtswissenschaften mit einer Unmenge von rechtswissenschaftlichen Publikationen in Berührung. Die zum Abschluss des Studiums verpflichtend zu verfassende Abschlussarbeit bringt erneut eine große Menge von rechtlichen Texten mit sich, die gelesen, analysiert und teilweise übernommen werden müssen. Die StudentInnen übernehmen so im Laufe ihrer Ausbildung teilweise automatisch den Stil rechtlicher Fachtexte. Darüber hinaus bieten die Fakultäten den StudentInnen spezielle Schreibtrainings an. So wird beispielsweise an der Universität Wien ein *Juristisches Schreibseminar* (vgl. www.postgraduatecenter.at 2013) angeboten. Die TeilnehmerInnen sollen im Rahmen dieses Seminars Texte selbst verfassen und in der Gruppe kritisch analysieren, um den oft schwer verständlichen juristischen Texten etwas mehr Verständlichkeit zu verleihen. Eine weitere Hilfestellung für das juristische Formulieren finden die StudentInnen der Rechtswissenschaft in Wien in Publikationen, mit welchen sich nicht nur wissenschaftliche Arbeiten leichter verfassen lassen, sondern auch Schriftsätze leichter von der Hand gehen sollen¹. Aber nicht nur in der Muttersprache werden die zukünftigen AnwältInnen in der Textproduktion geschult, die Universität Wien bietet den StudentInnen auch eine große Palette an Veranstaltungen in Englisch. Mit Kursen wie Legal Writing, Discussion, Negotiation and Presentation in English, Cambridge Legal English, Englisch für Juristen-USA, Anglo-Amerikanische Rechtssprache I, II, und III, (vgl. www.online.univie.ac.at 2013) u. v. m. werden die AutorInnen auf das Verfassen von englischsprachigen Texten und auf die englischsprachige Kommunikation vorbereitet.

Neben der universitären Ausbildung stehen AnwältInnen eine Reihe von Fortbildungsmaßnahmen sowie Publikationen zur Verfügung, um den schriftlichen Ausdruck im juristischen Fachtext zu verbessern. Zusammenfassend kann demnach gesagt werden, dass sich AnwältInnen bereits in ihrer Ausbildung den für Rechtstexte typischen Schreibstil aneignen und durchaus Englischkompetenzen auf höherem Niveau nachweisen können. Für die Translation bedeutet das, dass die ÜbersetzerInnen aller Wahrscheinlichkeit nach einen textsortentypischen Fachtext, der allen Textkonventionen entspricht, als Ausgangstext geliefert bekommt. Sind die AnwältInnen, abgesehen von ihrer Rolle als *Ausgangstext-Texter*, *Bedarfsträger* und eventuell auch noch zusätzlich *Besteller* und *(Ziel)-TextRezipient*, kann es sein, dass der *Translator* seine Arbeit als ExpertIn der Translation argumentieren muss. Aufgrund seines Sprachwissens könnte der *Ausgangstext-Texter Bedarfsträger/Besteller* und *(Ziel)-TextRezipient* den Botschaftsträger, das Translat, in Frage stellen. Der Translator muss

¹ Eine solche Publikation ist zum Beispiel der Ratgeber *SchreibGuide Jus* (2013) von Dr. Christoph Konrath.

folglich aufgrund der ExpertInnenrolle innerhalb der Translation die Entscheidungen begründen können.

Auch aus der Feder von NotarInnen stammen sehr viele juristische Schriftstücke. Ähnlich wie bei den AnwältInnen als Ausgangstext-TexterIn, kann bei NotarInnen auf entsprechende juristische Textproduktionskompetenz geschlossen werden. Zur Ausübung des Berufes Notar/Notarin bedarf es eines abgeschlossenen Studiums des österreichischen Rechts sowie einer Gerichtspraxis von mindestens fünf Monaten. Die zukünftigen NotarInnen werden in den Kanzleien von AusbildungsnotarInnen als KandidatInnen aufgenommen und in die verschiedenen notariellen Tätigkeitsbereiche eingeführt. Die Ausbildung schließt mit einer Prüfung, die vor einer Prüfungskommission, bestehend aus dem Präsidenten/ der Präsidentin oder den Vizepräsidenten/ der Vizepräsidentin des jeweiligen Oberlandesgerichts, einem/einer weiteren RichterIn sowie zwei NotarInnen, abgelegt werden muss. Nach Ablegung der Notariatsprüfung sind NotarInnen verpflichtet, sich durch Fortbildungen stets weiterzubilden. Im Rahmen des Notariats-Fortbildungsprogramms werden auch Maßnahmen zur Förderung der Fremdsprachenkenntnisse unter besonderer Beachtung der juristischen Fachsprache angeboten. (vgl. www.notar.at 2014)

Sehr häufig werden Dokumente wie Verträge auch von SachbearbeiterInnen der Rechtsabteilung erstellt. Ein Blick auf die gängigsten Jobbörsen in Österreich wie beispielsweise www.karriere.at, www.stepstone.at, www.monster.at, oder www.jobboerse.gv.at, um nur einige zu nennen, die hier in keinster Weise einer bestimmten Reihung unterliegen, zeigt, welche Voraussetzungen SachbearbeiterInnen der Rechtsabteilung mitbringen müssen und mit welchen Aufgaben sie betraut werden. Ein abgeschlossenes Studium der Rechtswissenschaften ist keine Voraussetzung, jedoch sollten die BewerberInnen über eine abgeschlossene kaufmännische Ausbildung verfügen und fundiertes, juristisches Wissen haben, das vorzugsweise durch langjährige Berufserfahrung in einer Notariats- oder Rechtsanwaltskanzlei erworben wurde. Je nach DienstgeberIn werden die BewerberInnen an ihrem Arbeitsplatz dann mehr oder weniger eigenverantwortlich rechtliche Texte erstellen. In manchen Stellenanzeigen gehört nur das Aufbereiten der Unterlagen zu den Aufgaben, in anderen wieder die Erstellung von Verträgen und das Schreiben von Briefen und Klagen. Inwieweit diese von den JuristInnen Korrektur gelesen werden, hängt in hohem Maß vom Inhalt und der Wichtigkeit des Dokuments ab. Aufgrund der Ausbildung der SachbearbeiterInnen der Rechtsabteilung ist anzunehmen, dass sich die Textproduktionskompetenzen von denen der JuristInnen und NotarInnen hinsichtlich korrekter Fachsprache mangels entsprechender Ausbildung unterscheiden.

Sobald der juristische Fachtext erstellt ist und der Bedarf an einer Übersetzung entstanden ist, wird der *Translator* vom *Bedarfsträger*, der in vielen Fällen auch gleichzeitig *Besteller* ist, mit der Erstellung einer Übersetzung beauftragt. Dies leitet nun zur nächsten handelnden Person über – den ÜbersetzerInnen eines juristischen Fachtextes. Wie beim *Ausgangstext-Texter* muss auch beim *Translator* untersucht werden, wer diese Person ist, welche Ausbildung genossen wurde und welche Kompetenzen vorauszusetzen sind. Die Antworten auf diese Fragen versucht das nächste Unterkapitel zu liefern.

2.8.2. TranslatorIn

Wie eingangs bereits kurz umrissen, stellt das Übersetzen ein freies Gewerbe dar, mit Ausnahme der allgemein beeideten und gerichtlich zertifizierten DolmetscherInnen. Das Dolmetschen bei Gericht, was auch das Übersetzen von Urkunden mit Beglaubigung beinhaltet, ist der einzige Bereich, für welchen ÜbersetzerInnen einen Befähigungsnachweis erbringen müssen. Christine Springer (2002:175) schreibt in diesem Zusammenhang: „Bei schriftlichen Übersetzungen ist äußerste Sorgfalt anzuwenden. Schriftliche Übersetzungen haben Urkundenwert, und der Dolmetscher haftet für die von ihm verursachten Schäden.“ Springer rückt damit den wichtigsten Aspekt ins Zentrum – Genauigkeit. FachübersetzerInnen müssen genau und korrekt arbeiten können. Neben Sprachwissen und Kulturwissen müssen sie sich intensiv mit der Fachsprache Recht auseinandersetzen, um diese bei ihrer Tätigkeit korrekt anzuwenden. Springer (2002:76) formuliert die Kompetenzen der GerichtsdolmetscherInnen, was auch die Tätigkeit Übersetzen mit umfasst, wie folgt:

„Die Tätigkeit als Gerichtsdolmetscher (der als Sachverständiger im Sinne des Sachverständigen- und Dolmetschgesetzes gilt und entsprechendes Ansehen genießt) erfordert höchste Sachkompetenz, höchste moralische Integrität und den Willen zur ständigen Weiterbildung.“

Springer setzt mit dieser Aussage die GerichtsdolmetscherInnen in eine sehr angesehene und verantwortungsvolle Position, was sich mit Holz-Mänttärís Ansatz vom Translatorischen Handeln und der *Expertenrolle des Translators* deckt. Wie aber erwerben die FachübersetzerInnen für Recht die notwendigen Kompetenzen und Fertigkeiten, um beim Übersetzen tatsächlich eine ExpertInnenrolle einnehmen zu können? Auf professioneller Ebene stehen den ÜbersetzerInnen dafür einige Möglichkeiten zur Verfügung.

Erstens können Interessierte ein einschlägiges Studium absolvieren, wobei es in Österreich zurzeit drei Ausbildungsstätten gibt – die Universitäten Wien, Innsbruck und Graz. Nimmt man das Zentrum für Translationswissenschaften der Universität Wien als Beispiel für

ein Masterstudium mit Schwerpunkt Fachübersetzen, lassen sich folgende Informationen zum Kompetenz- und Fertigkeitentraining von FachübersetzerInnen festhalten. In einer vorgesehen Studiendauer von vier Semestern werden gezielt professionelle Übersetzungskompetenzen geschult. Dabei fließen, wie bereits im ersten Kapitel erwähnt, Komponenten aus allen Bereichen der Translationswissenschaft zusammen. Zum einen erwerben die Studierenden Kompetenzen aus dem Bereich der Terminologiewissenschaft. Dazu zählt beispielsweise eine Einführung in die Grundlagen der Terminologiarbeit: Was ist eine Terminologiedatenbank, wo finde ich derartige Datenbanken, wie lege ich welche an, wie kann ich als FachübersetzerIn damit umgehen und Nutzen für meine Arbeit ziehen, etc. Professionelle FachübersetzerInnen gewinnen Terminologie ausschließlich aus zuverlässigen Quellen, d.h. es ist ein Bewusstsein und ein Verständnis dafür vorhanden, welche Quellen als zuverlässig gelten und welche nicht. Veranstaltungen wie die Vorlesung *Rechtsterminologie und Übersetzen* führen die Studierenden in das Fachgebiet Recht ein und liefern Hinweise, wo Informationen und Wissen abrufbar sind. Das gewonnene Wissen muss danach auf effiziente Art und Weise gespeichert und für den beruflichen Alltag verfügbar gemacht werden. Mit professionellem Wissensmanagement erhöht sich die Qualität von Translaten erheblich. Weiters erwerben die StudentInnen Fertigkeiten aus dem Bereich der Transkulturellen Kommunikation. FachübersetzerInnen müssen in der Lage sein, die Probleme der Transkulturellen Kommunikation zu erkennen und darüber zu reflektieren. Eine ExpertInnenhandlung verlangt hier nach einer umfassenden Analyse mit anschließender Erarbeitung von Lösungsansätzen. Bezogen auf das Fachübersetzen Recht bedeutet das, sich der unterschiedlichen Rechtssysteme gewahr zu werden, zu erkennen, welche Schwierigkeiten eine Übersetzung in diesem Setting mit sich bringt und Lösungsansätze zu erarbeiten. Dank eben dieser Lösungen soll im Idealfall eine funktionierende transkulturelle Kommunikation hergestellt werden. Die eigentlichen Fachübersetzungskompetenzen werden beim Studium Fachübersetzen im Zuge von Fachübersetzungsübungen und Fachübersetzungspraktika erworben. Die ÜbersetzerInnen werden dabei durch praktische Beispiele an eine effiziente und professionelle Arbeitsweise herangeführt. (vgl. transvienna.univie.ac.at 2014). Durch eine derart intensive Auseinandersetzung mit dem Thema Fachübersetzen wird der Grundstein für professionelles Fachübersetzen im Bereich Recht gelegt. Jedoch befreit dies die ÜbersetzerInnen nicht davon, sich permanent weiterzubilden, wie dies Springer (2002:176) mit ihrer Aussage in Bezug auf „den Willen zur ständigen Weiterbildung“ bereits eingangs deutlich dargelegt hat.

Weiterbildung für FachübersetzerInnen, die im Bereich Recht tätig sind, kann zunächst auf sprachlicher Ebene stattfinden. Wie das Deutsche bedient sich auch das Englische einer klar umrissenen Fachsprache im Bereich Recht. ÜbersetzerInnen haben in diesem Zusammenhang beispielsweise die Möglichkeit, an englischsprachigen Veranstaltungen für

angehende JuristInnen teilzunehmen und dabei nicht nur den sprachlichen Ausdruck, sondern auch das rechtliche Wissen zu erweitern. Andererseits können auch einführende Veranstaltungen an den rechtswissenschaftlichen Fakultäten besucht werden, um das Verständnis für Recht zu vertiefen. Übersetzungsspezifische Fortbildungen finden FachübersetzerInnen vor allem bei Berufsverbänden.

So bietet etwa der deutsche Bundesverband der Dolmetscher und Übersetzer e.V. (vgl. www.bdue.de 2014) im Jahr 2014 folgende Fortbildungsmaßnahmen für FachübersetzerInnen Recht mit der Sprachenkombination Deutsch-Englisch an:

- Übersetzen von Urkunden in der Praxis
- Englisches Vertragsrecht für Übersetzer Teil 1 und Teil 2
- Seminar: Deutsche Rechtssprache
- Übersetzen von Urkunden - alles, was frisch Beeidigte (und andere) wissen müssen
- Urkundenübersetzen
- Übersetzung von Immobilienverträgen
- Einführung in das Insolvenzrecht/ Unternehmensinsolvenzen
- Vertragsrecht für Übersetzer mit der Arbeitssprache Englisch
- Immobilienkauf und Ehevertrag im Notariat

Nicht nur auf der sprachlichen, auch auf der fachlichen Ebene bietet dieses sehr umfangreiche Seminarprogramm FachübersetzerInnen die Möglichkeit, ihre Fertigkeiten zu vertiefen. Die Seminare richten sich dabei nicht ausschließlich an ÜbersetzerInnen mit universitärer Ausbildung, die ihr Wissen auffrischen oder vertiefen möchten, sondern ermöglichen es auch EinsteigerInnen, das Handwerk Fachübersetzen Recht von Grund auf zu erlernen. Bei den meisten Seminaren werden die praktischen Übungen stark betont und geben den TeilnehmerInnen Raum, Erfahrungen zu machen und Fragen zu ihren selbst erarbeiteten Lösungen zu stellen.

Eine Spezialausbildung für FachübersetzerInnen stellt in Österreich die Ausbildung und Prüfung zu allgemein beeideten und gerichtlich zertifizierten DolmetscherInnen dar. Um Rechtsdokumente übersetzen und im Anschluss mit einem Rundsiegel beglaubigen zu können, müssen FachübersetzerInnen auch umfassende Dolmetschkompetenzen aufweisen. Allgemein beeidete und gerichtlich zertifizierte DolmetscherInnen üben immer beide Tätigkeiten aus – sie dolmetschen und übersetzen – nur dolmetschen oder nur übersetzen alleine ist nicht möglich. Für die Eintragung in die Gerichtsdolmetscherliste der jeweiligen Landesgerichte ist vorweg zu prüfen, ob die EintragswerberInnen die Grundvoraussetzungen erfüllen. Dabei wird in erster Linie darauf geachtet, ob Berufserfahrung vorhanden ist. AbsolventInnen einer universitären Dolmetscher- und Übersetzer Ausbildung müssen zwei Jahre Berufserfahrung

belegen können, bei BewerberInnen ohne Abschluss an einem translatorischen Institut erhöht sich die erforderliche Berufserfahrung auf fünf Jahre. Allgemein beeidete und gerichtlich zertifizierte DolmetscherInnen müssen in der Lage sein, in die Fremdsprache und auch aus der Fremdsprache arbeiten zu können. Eine Beschränkung auf nur eine Richtung ist wie eine Beschränkung auf nur dolmetschen oder nur übersetzen nicht möglich. Sind die Voraussetzungen alle erfüllt, werden die BewerberInnen zur Prüfung zugelassen, die von der Zertifizierungskommission, bestehend aus einem Vorsitzenden/einer Vorsitzenden, einem Sprachsachverständigen/einer Sprachsachverständigen und einem Sprachprüfer/einer Sprachprüferin der jeweiligen Sprache, abgenommen wird. Dabei wird einleitend ein Gespräch über die Beweggründe zur Eintragung in die Liste der allgemein beeideten und gerichtlich zertifizierten DolmetscherInnen, die Verfügbarkeit der KandidatInnen sowie die Ausbildung und bisherige Berufserfahrung geführt. Daraufhin folgt der praktische Teil, der eine schriftliche Übersetzung, eine mündliche Übersetzung vom Blatt und eine simulierte Gerichtssituation beinhaltet. Von den KandidatInnen wird erwartet, dass sie in der deutschen Sprache sowie in ihrer gewählten Arbeitssprache Sprachkompetenzen auf höchstem Niveau besitzen. Da die DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen für ihre Tätigkeit voll haftbar sind, ist auf äußerst korrekte Arbeitsweise zu achten. Genauigkeit und Sorgfalt sollte das Leitmotiv beim Gerichtsdolmetschen und beim Übersetzen von Urkunden und anderen Rechtsdokumenten sein. Neben den sprachlichen Kompetenzen müssen die allgemein beeideten und gerichtlich zertifizierten DolmetscherInnen das österreichische Rechtssystem und das Gerichtswesen kennen und verstehen, und folglich auch mit dem Rechtssystem und dem Gerichtswesen der Länder der Arbeitssprache vertraut sein. Auf terminologischer Ebene werden nicht nur Kenntnisse der Rechts- und Wirtschaftsterminologie vorausgesetzt, sondern auch Terminologien anderer Fachgebiete. Nicht selten beinhalten Gerichtsverhandlungen oder juristische Dokumente Inhalte, die dem Fachgebiet Medizin oder Technik zuzuordnen sind (vgl. Soukup-Unterwiesing 2002:218ff).

Zur Aneignung all dieser Kompetenzen und Fertigkeiten stehen den zukünftigen GerichtsdolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen von Urkunden eine Menge von Arbeits- und Studienbehelfen, erhältlich direkt beim Österreichischen Verband der allgemein beeideten und gerichtlich zertifizierten Dolmetscher, zur Verfügung. Darüber hinaus werden vom Verband Einführungsseminare für EintragswerberInnen und Grund- und Aufbau-seminare für Dolmetsch- und Übersetzungstechniken angeboten. Des Weiteren wird empfohlen, jegliche Art von Rechtspublikation für Weiterbildungszwecke zu nutzen. Das können unter anderem einschlägige Bücher, Artikel in Fachzeitschriften, aber auch Musterurteile, -bescheide, -verträge, etc. sein (vgl. www.gerichtsdolmetscher.at/ 2014).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass FachübersetzerInnen, die in Österreich im Bereich Recht tätig sein möchten, eine Ausbildung auf sehr hohem Niveau genießen und infolgedessen sehr professionell tätig sein können. Zu Recht kann hier im Rahmen einer translatorischen Handlung von ExpertInnen gesprochen werden, mit deren Hilfe, in Kooperation mit anderen ExpertInnen, ein qualitativ hochwertiges Translat hergestellt werden kann. Das heißt, die von Holz-Mänttari (1984) eingeführte Kooperation zwischen den ExpertInnen beim translatorischen Handeln nimmt starken Einfluss auf die Qualität des Translats. Funktioniert diese Kooperation gut und können die beteiligten ExpertInnen ihr Fachwissen mit einbringen, erhöht dies die Qualität des Translates. Funktioniert die Kooperation schlecht oder gar nicht, d.h. die beteiligten Parteien schauen nicht über den sprichwörtlichen Tellerrand hinaus und beschneiden ExpertInnen somit ihrer Kompetenzen, wird sich dies negativ in der Qualität des Translates widerspiegeln.

Es sei jedoch auch darauf hingewiesen, dass es in der Verantwortung des *Bedarfsträgers/Bestellers* liegt, die Qualifikation der FachübersetzerInnen vor Auftragserteilung zu prüfen und somit sicherzustellen, dass der beauftragte *Translator* professionell übersetzt und somit dem Bild des Experten/der Expertin entspricht.

3. AUDIOVISUELLE TRANSLATION & SYNCHRONISATION

Im Gegensatz zu den allgemein beeideten und gerichtlich zertifizierten DolmetscherInnen gibt es für ÜbersetzerInnen, die im Bereich audiovisuelle Translation tätig sind, keine rechtliche Grundlage, die bestimmt, dass ein Befähigungsnachweis zur Ausübung der Tätigkeit erbracht werden muss. Die Auswahlkriterien legt der *Bedarfsträger/Besteller* bei der Auftragsvergabe je nach seinem Dafürhalten fest. Verglichen mit dem Fachübersetzen Recht wird das Übertragen von Filmtexten dagegen als weitaus weniger "trocken" und anspruchsvoll empfunden. Eine große Rolle spielt dabei das Klischee des Filmgeschäftes, das ebenfalls als amüsanter und unterhaltsamer als die Rechtswissenschaft empfunden wird. Ist vom Filmgeschäft die Rede, sind viele Menschen derselben Meinung – Film ist Spaß. In ihrem Artikel im *Washington Business Journal* (2005) berichtet die Autorin Jennifer Nycz-Conner über die Mühen eines Beleuchters in der Filmbranche von Washington und schreibt: „While the very nature of the film business is fun, that glamour can wear off quickly“. Wird demnach der Blick vom Klischee des Filmbusiness weg und hinter die Kulissen gerichtet, dann steht rasch fest, dass auch in dieser Branche nicht alles Gold ist, was glänzt und eine Menge harte Arbeit hinter den Produktionen steckt. Harte Arbeit nicht nur vonseiten der SchauspielerInnen, sondern auch von Personen, die im Schatten der großen Stars stehen, aber ohne deren Arbeit ein Film nicht produziert werden könnte. Überquert eine Produktion die Grenze des Ursprungslandes oder soll sie für Gehörlose und Sehbehinderte aufbereitet werden, dann werden Themen wie Synchronisation, Untertitelung und Audiodeskription relevant. Im Folgenden wird auf das große Feld Audiovisuelle Translation näher eingegangen, wobei der Fokus dabei auf die Synchronisation gelegt wird.

3.1. Die Audiovisuelle Translation

Während bei der Fachübersetzung Recht der Ausgangstext den ÜbersetzerInnen in rein schriftlicher Form vorliegt, wird er bei der audiovisuellen Translation in visueller Form, das eigentliche Bildmaterial, und in auditiver Form, sämtliche Dialoge, Musik und alle vernehmbaren Geräusche, angeboten. So muss bei einer Übersetzung stets der sichtbare Teil in Kombination mit dem hörbaren Teil gesehen werden. Beim sichtbaren Teil handelt es sich um die Bilder, jedoch kann auch Text vorkommen, beispielsweise wenn Schilder mit Beschriftungen oder dergleichen gezeigt werden. Auch können Untertitel im Original eingebettet sein, weil sich manche SprecherInnen beispielsweise einer fremden Sprache bedienen und diese bewusst nicht der sonst üblichen Sprache angepasst wird. Beim hörbaren Teil sind die Dialoge oder Monologe von zentraler Bedeutung. Jedoch tragen auch Musik und

Geräusche aller Art teilweise wichtige Informationen und sind essentieller Bestandteil des gesamten Films. Wird nun eine audiovisuelle Translation angefertigt, dann wird im Vergleich zur klassischen Übersetzung nicht alles verändert und übertragen. Die Bilder bleiben gleich und durchlaufen keine Veränderung, etwaige eingeblendete Untertitel möglicherweise schon. Sämtliche Dialoge und Monologe werden übertragen, Musik und Geräusche bleiben wiederum gleich.

Die im Jahre 1995 entwickelte Technologie der Digital Video Disc, heute ausschließlich als DVD bekannt, bescherte der audiovisuellen Übersetzung eine Vielfalt an Möglichkeiten. Das Bewusstsein für die audiovisuelle Translation wurde gestärkt und es wurden unterschiedliche Übertragungsmöglichkeiten geschaffen, die im Falle der klassischen Videokassette nicht möglich gewesen wären. Den ZuseherInnen wurde der Zugang zu verschiedenen Sprachversionen auf einem einzigen Speichermedium gewährt. Dank DVD kann zusätzlich zur Originalversion und der Synchron- oder Untertitelversion in der Landessprache nun auch zwischen anderen Sprachen gewählt werden, vorausgesetzt, es werden mehrere Versionen auf der DVD angeboten. Fällt die Wahl auf die Synchronversion, so kann zusätzlich noch die Untertitelversion hinzugeschaltet werden. Gesetz dem Fall, es werden wieder mehrere Versionen auf einer DVD angeboten, kann dies entweder die Sprache der Originalfassung, die Landessprache oder die Sprache der Synchronversion, die gerade gewählt wurde, sein (vgl. Jüngst 2010:2).

Die audiovisuelle Translation umfasst allerdings nicht nur Film und Fernsehen, auch die immer stärker anwachsende Computer- und Videospielindustrie und das Internet im Allgemeinen haben Bedarf an audiovisuellen Übersetzungen (vgl. Jüngst 2010:1f). Da sich diese Arbeit allerdings auf ein ausgewähltes Filmbeispiel stützt, wird in den folgenden Abschnitten der Fokus auf den Film als Ausgangsmedium gelegt. Einige Aspekte sind jedoch durchaus auch auf das Übersetzen von Fernsehproduktionen, Computerspielen oder Internetseiten übertragbar und nicht ausschließlich für die Übersetzung von Filmen gültig.

3.2. Arten der Audiovisuellen Translation

Die erste Unterscheidung bei der audiovisuellen Translation kann dahingehend getroffen werden, ob der Zieltext mündlich oder schriftlich bereitgestellt wird. Weiters kann der Zieltext in einer sich von der Ausgangssprache unterscheidenden Sprache oder in derselben Sprache wie der Ausgangstext verfasst sein. Letzteres ist der Fall, wenn von einer Sprachvarietät,

beispielsweise Dialekt, in die Standardsprache übersetzt wird. Dies wird als intralinguale Übersetzung bezeichnet.

Dem deutschsprachigen Publikum ist von allen Übertragungsarten die *Synchronisation* am bekanntesten. Da sie auch Kern dieser Arbeit ist, wird auf die Synchronisation von Filmen im nächsten Kapitel detaillierter eingegangen. Die *Untertitelung* kann, wie vorweg bereits erwähnt, entweder in der Originalsprache (intralingual) oder in einer anderen Sprache als der Sprache des Originaltextes (interlingual) verfasst sein. Bei dieser Form der Übertragung werden mündlich vorgetragene Dialoge verschriftlicht. Anders als bei klassischen Transkriptionen müssen die Untertitel jedoch verkürzt werden, um den Voraussetzungen für Untertitel gerecht zu werden. Aus diesem Grund können Untertitel fast nie den mündlich dargebotenen Text wiedergeben. Intralinguale Untertitelungen, bei denen die Ausgangssprache mit der Zielsprache identisch ist, dienen allerdings nicht nur der besseren Verständlichkeit, sollten die SprecherInnen im Film eine Sprachvarietät sprechen. In vielen Fällen dienen die Untertitel hörgeschädigten ZuseherInnen und enthalten somit auch noch Zusatzinformationen abgesehen vom eigentlichen Dialogtext. Da Hörgeschädigte die akustischen Effekte des Films nicht oder nur eingeschränkt wahrnehmen können, müssen unter anderem Hinweise gegeben werden, wenn beispielsweise Musik ertönt, plötzlich Lärm einsetzt oder ein der Handlung dienendes Geräusch zu vernehmen ist. Für ZuseherInnen mit eingeschränkter Sehleistung können Filme auch mittels *Audiodeskription* übertragen werden. Bei dieser Übertragungsart wird nicht nur der gesprochene Text übertragen, sondern es werden, wie bei der Untertitelung für hörgeschädigte ZuseherInnen auch, Zusatzinformationen mitgeliefert. So kann die Audiodeskription mit wenigen Worten die Szene beschreiben und die ZuseherInnen können sich somit ein besseres „Bild“ davon machen, als ihnen dies mit der reinen Dialogübersetzung gelingen würde. Die Übertragungsart *Voice-Over* wird verglichen mit der Synchronisation und der Untertitelung weitaus seltener eingesetzt. Beim Voice-Over wird über den Originalton eine weitere Tonaufnahme gelegt, wobei der Originalton im Hintergrund in geringer Lautstärke nach wie vor zu hören ist. Was im deutschsprachigen Raum vorwiegend bei kurzen Interviews oder Dokumentarfilmen eingesetzt wird, ist beispielsweise in Russland auch bei modernen Fernsehserien eine durchaus gängige Lösung. Wie bei allen anderen Übertragungsarten auch, gibt es für die Voice-Over-Lösung BefürworterInnen und GegnerInnen. Als eine weitere, eher unbekannte Übertragungsart, kann das *Filmdolmetschen* genannt werden. Dabei wird, wie beim Dolmetschen, live übertragen und die Arbeit der DolmetscherInnen kann vom Filmpublikum entweder per Kopfhörer oder über im Saal angebrachte Lautsprecher konsumiert werden. Wie beim Voice-Over bleibt beim Filmdolmetschen der Originalton im Hintergrund erhalten (vgl. Jüngst 2010:2f).

3.3. Der Film als Ausgangsmaterial der AVT

Um das Thema audiovisuelle Translation überhaupt untersuchen zu können, muss vorweg das Ausgangsmedium gewählt und infolge näher betrachtet werden. Im Falle dieser Arbeit wurde der Film als Ausgangsmedium gewählt, auf welches in den folgenden Abschnitten näher eingegangen werden soll.

Der Film blickt auf eine interessante und facettenreiche Geschichte zurück, in welcher außerordentliche Leistungen zu dem führten, was heute ein millionenschweres Business ist. Das Ende des 19. Jahrhunderts ging mit einigen bahnbrechenden Erfindungen als die Geburtsstunde des Films in die Geschichte ein. Zu den ersten Pionieren des Films zählt unter anderen Thomas Alva Edison, der als Genie auf dem Gebiet der Elektrizität und der Elektrotechnik galt. Obwohl er mit seiner Erfindung der Glühbirne zu Ruhm und Ehre kam, interessierte er sich aber auch für die Kinematografie. Am 14. März 1893 patentierte Edison ein Gerät mit dem Namen "APPARATUS FOR EXHIBITING MOVING OBJECTS", auch bekannt als das Kinetoskop (vgl. www.thomasedison.org 2014).

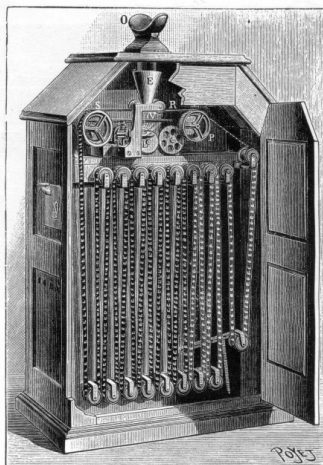


Abbildung 3: Kinetoskop
(www.victorian-cinema.net 2014)



Abbildung 4: Kinetoskop
(www.victorian-cinema.net 2014)

Der erste "Kinetoscope Parlour", ein Vorführungsraum mit mehreren Kinetoskopen, eröffnete am 14. April 1894 in New York und gewährte allen filminteressierten BesucherInnen nun erstmalig die Möglichkeit, die bewegten Bilder, die mit Hilfe des Kinetoskops sichtbar wurden, zu bestaunen (vgl. www.filmlexikon.uni-kiel.de 2014).



Abbildung 5: Kinetoscope Parlour (www.victorian-cinema.com)

Die ersten öffentlichen Filmvorführungen wurden Realität. Mit Hilfe von Edisons Kinetoskop konnte die Darbietung allerdings nur an einzelne ZuseherInnen gerichtet werden, da jeweils per Guckloch in das Gerät geblickt wurde. Eine grundlegende Änderung in der Art der Darbietung boten die Erfindungen von Louis und Auguste Lumière. Die beiden aus Frankreich stammenden Brüder entwickelten ein neues Gerät, welches am 13. Februar 1895 als *Lumière Cinématographe* patentiert wurde (vgl. www.institut-lumiere.org 2014).



Abbildung 6: Lumière Cinématographe (www.institute-lumiere.org 2014)

Der Lumière Cinématographe läutete eine neue Ära ein. Filmdarbietungen konnten von 1895 an einem breitem Publikum angeboten werden und dies stellte einen markanten Unterschied zu den Kinetoscope Parlours dar. Die breite Masse konnte nun angesprochen werden und dies war auch der Fall. Aber nicht nur die ZuseherInnen wurden in den Bann dieser neuen Entwicklungen gezogen, auch die FilmemacherInnen selbst entdeckten die schier

grenzenlosen Möglichkeiten dieser neuen Technik, was dazu führte, dass mit Hochdruck an Filmproduktionen gearbeitet wurde.

Für die audiovisuelle Translation allerdings waren diese ersten Filmproduktionen noch nicht von Bedeutung, da es sich anfänglich ausschließlich um Stummfilmproduktionen handelte. Ganz stumm waren die Filme allerdings nicht, denn obwohl keine Tonspur mit Dialogen, Musik und Geräuschen angelegt war, so wurden die Filme doch von Musik begleitet. Bereits die ersten Vorführungen, die mit dem Lumière Cinématographe ausgestrahlt wurden, wurden von Klaviertönen und später auch von einem ganzen Orchester begleitet. Neben der musikalischen Begleitung des Filmes wurde auch bald mit sogenannten Zwischentiteln gearbeitet. Zwischentiteln waren Texttafeln, welche zwischen den Bildern angezeigt wurden. Sie enthielten je nach Film Informationen wie Zeit und Ort der Szene, Beschreibungen der Gefühle und Gedanken der FilmdarstellerInnen und nach und nach wurde begonnen, Dialoge der DarstellerInnen mit Hilfe der Zwischentitel zu kommunizieren. Demnach konnte man die Zwischentitel ihrer Funktion nach in *Sprechtitel* und *erklärende Titel* unterteilen (vgl. www.filmlexikon.uni-kiel.de 2014). Mit diesen Zwischentiteln auf Texttafeln begann der Bedarf an Übersetzungen, denn wurde eine Filmproduktion ins Ausland verkauft, so musste auch die Sprache der Texttafeln geändert werden, die musikalische Begleitung konnte hingegen gleich bleiben.

Das endgültige Aus der Stummfilmzeit markierte das Ende der 1920er Jahre. 1927 wurde mit der Aufführung des Warner Bros. Films *The Jazz Singer* der erste abendfüllende Sprechfilm gezeigt. Der Filmtechnik war es gelungen, Ton und Bild zu vereinen und ein neuer Abschnitt in der Filmgeschichte begann. Sämtliche Dialoge, Geräusche und Töne wurden in einem Synchronstudio aufgezeichnet und gemeinsam mit den Bildern mit Hilfe des Lichtton-Verfahrens auf einem Filmstreifen untergebracht (vgl. www.filmportal.de 2014). Der Bedarf an klassischer Synchronisation war allerdings damals noch nicht gegeben. Sollte eine Filmproduktion in andere Länder verkauft werden, so wurde der Film in mehreren Versionen gedreht. Es war zu dieser Zeit nicht unüblich, dass die SchauspielerInnen dieselbe Einstellung in mehreren Sprachen spielen mussten. Waren die SchauspielerInnen in der Lage, gleich mehrere Sprachen zu sprechen, dann konnten sie in den verschiedenen Versionen selbst mitwirken. War die Sprachkompetenz jedoch beschränkt, kam es auch vor, dass für die unterschiedlichen Sprachversionen unterschiedliche SchauspielerInnen engagiert wurden – selbe Szene, selber Set, aber unterschiedliche SchauspielerInnen für die verschiedenen Sprachversionen. Diese Praktik wurde vor allem in Europa von den großen Studios in Frankreich, Deutschland und Italien durchgeführt. Die englischsprachige Filmindustrie, vor allem Hollywood, hatte daran kein Interesse und auch keinen Bedarf, da der englischsprachige Markt ohnehin so groß war, dass sich die Filmindustrie keine Sorgen um unterschiedliche

Sprachversionen machen musste. Bald erkannten die Studios in Europa jedoch, dass diese unterschiedlichen Sprachversionen von ein und demselben Film immens viel Geld verschlangen und so entstand der Bedarf nach anderen Übertragungsarten (vgl. Luyken 1991:29f). In den 1930er Jahren wurden die Synchronisation und auch Untertitelung von Filmproduktionen ein ernstzunehmendes Thema in der Filmbranche. Die Arbeit in den Synchronisationsstudios stieg rasant an. Erstmals ging es nicht mehr darum, den Originaltext in Originalsprache auf den Filmstreifen zu bringen, sondern einen anderssprachigen, übersetzten Text anstelle des Originals zu verwenden (vgl. www.movie-college.de 2014).

3.4. Die Synchronisation als Übertragungsart

Dieser Abschnitt beschäftigt sich nun mit jener Übertragungsart der audiovisuellen Translation, die als Synchronisation verstanden wird. Aber was genau versteht man unter der Synchronisation eines Filmes? Wie läuft dieser Prozess in der Praxis ab und wo findet die Arbeit für gewöhnlich statt? Welche Faktoren müssen beachtet werden und welche Probleme ergeben sich dabei? Welche Personen spielen bei der Synchronisation von Filmen eine tragende Rolle und was genau ist ihre Aufgabe? All diese Aspekte sollen im folgenden Abschnitt behandelt werden, um das Teilgebiet Synchronisation näher zu definieren und die Grundlage für die darauffolgenden Kapitel zu bilden.

Als Synchronisation wird das Entfernen der Originaldialogtonspur eines Filmes und das Ersetzen durch eine zielsprachliche Dialogtonspur verstanden. Luyken (1991:31) formuliert diesen Vorgang als „replacement of the original speech by a voice track which attempts to follow as closely as possible the timing, phrasing and lip movement of the original dialogue.“ In dieser Definition wird bereits auf die Schwierigkeiten der Synchronisation hingewiesen und dass es sich in einigen Fällen tatsächlich nur um den "Versuch" handelt, dem Timing, der Ausdrucksweise und den Lippenbewegungen des Originals zu folgen. Ein Unterfangen, das bei einigen Produktionen ausgezeichnet gelingt und das Publikum tatsächlich für eine Weile vergessen lässt, dass es sich um eine Synchronversion handelt. Andere Produktionen jedoch bereiten nicht nur dem Synchronisationsteam Schwierigkeiten und stellen es teilweise vor unlösbare Aufgaben, auch das Publikum erkennt die Abweichungen und empfindet diese als störend. Im Gegensatz zum Voice-Over bleibt bei der Synchronisation der Originalton nicht erhalten, d.h. die ZuseherInnen hören ausschließlich den zielsprachlichen Dialog. Ist dieser gut gelungen, fügt er sich harmonisch in den Film ein und bleibt vom Publikum bestenfalls fast unbemerkt.

Film an sich ist eine Illusion. Eine Reihe von unbeweglichen Bildern, die mit Hilfe eines Apparates auf eine Leinwand projiziert werden, lassen beim Publikum die Illusion einer Bewegung entstehen. Bei der Filmsynchronisation kommt ebenfalls eine Illusion zum Tragen. Wird dem Film die Originaldialogtonspur entnommen und an dieser Stelle eine übersetzte Version eingesetzt, erzeugt die Synchronisation die Illusion, dass die SchauspielerInnen alle in der vorweg synchronisierten Sprache sprechen. Nimmt man etwa einen in den Vereinigten Staaten von Amerika produzierten Film, exportiert ihn in den deutschsprachigen Raum, ersetzt die englischsprachige Originaldialogtonspur durch eine deutsche Version, so erhält man SchauspielerInnen, die dem Filmschauplatz zufolge zwar US-AmerikanerInnen sind und in den Vereinigten Staaten leben, jedoch von Anfang bis Ende die deutsche Sprache sprechen. Wäre das Publikum nicht bereits an den Effekt der Synchronisation gewöhnt, würde dieser Umstand etwas befremdlich wirken. Dass dem deutschsprachigen Publikum diese Illusion keine Bedenken mehr bereitet liegt daran, dass Österreich wie auch Deutschland zu den typischen Synchronisationsländern gehören. Als Synchronisationsländer werden jene Länder bezeichnet, die vorwiegend die Übertragungsart Synchronisation bei importierten Filmproduktionen verwenden. Welches europäische Land welche Übertragungsart bevorzugt, hat Georg-Michael Luyken (vgl. Luyken 1991:30) erstmalig im Jahr 1991 mit Hilfe einer Statistik erfasst.

	Synchronisation	Voice-Over/ Kommentar	Untertitelung
Österreich	97 %	3 %	0 %
Deutschland	80 %	10 %	10 %
Spanien	80 %	20 %	0 %
Frankreich	90 %	2 %	8 %
Italien	100 %	0 %	0 %

Tabelle 1: Synchronisationsländer (Luyken 1991:30)

Österreich liegt mit einem Anteil von 97 % sehr weit oben in der Skala der Synchronisationsländer, was sich auch in den österreichischen Kinos und im österreichischen Fernsehen täglich beobachten lässt. Mit Ausnahme einer Handvoll Originalfassungen, die in einigen wenigen, meist kleineren Kinos gezeigt werden, wird in Österreich fast jede ausländische Produktion als Synchronversion konsumiert, was Österreich zu einem typischen *Synchronisationsland* macht. Die Einteilung in die Kategorien Untertitelungsland, Synchronisationsland, Voice-Over-Land oder Land, das sowohl Untertitelung als auch

Synchronisation nutzt, hat sich allerdings seit der Statistik von Luyken aus dem Jahre 1991 verändert. Aufgrund von neuen Technologien und den dadurch entstandenen Möglichkeiten, und auch aufgrund von verändertem Publikumsverhalten, ist die Einteilung der europäischen Länder heute etwas anders. Länder, die früher zu typischen Untertitelungsländern zählten, entwickelten im Laufe der Jahre eine ernstzunehmende Vorliebe für die Synchronisation. Und umgekehrt werden in typischen Synchronisationsländern auch mehr und mehr Produktionen mit Untertitel konsumiert (vgl. Chaume 2012:6-7). Ein striktes Kategorisieren ist demnach nicht mehr möglich, was jedoch auch bedeutet, dass dem Publikum mehr und mehr Möglichkeiten angeboten werden, aus denen ausgewählt werden kann. Das Publikum kann freier auswählen, wie viel multilingualer Medienkonsum erwünscht ist.

Obwohl sich die Einteilung seit Luyken verändert hat, spielt in Österreich die Synchronisation aber nach wie vor eine große Rolle. Trotz des großen Anteils an Synchronisationen weist Österreich aber an sich keine erwähnenswerte Synchronisationsindustrie auf. Die Produktionen werden fast ausschließlich in Deutschland produziert und danach nach Österreich verkauft. Die Hochburgen der Synchronisation liegen dabei in den Städten Hamburg, Berlin und München. Ihren Ursprung nahm die Synchronisation aber in den Vereinigten Staaten von Amerika und gelangte erst im Jahr 1936 nach Europa (vgl. Luyken 1991:31ff)

Weshalb sich ein Land überhaupt für die Untertitelung eines Films und nicht für die Synchronisation entscheidet, kann neben wirtschaftlichen Faktoren auch sprachliche Aspekte mit einbeziehen. So kann beispielsweise die Analphabetenrate eines Landes auch ausschlaggebend für die Entscheidung zwischen Untertitelung oder Synchronisation sein. Finanziell schwächere Länder, die aus Kostengründen eher zur Untertitelung tendieren würden, sehen sich aufgrund der mangelnden Lesekompetenz der ZuseherInnen gezwungen, vor allem bei großen, bekannten Produktionen, zu synchronisieren, da sonst der leseschwache Teil der Bevölkerung diese Produktionen nicht konsumieren würde. So hat sich beispielsweise in Spanien und in Portugal gezeigt, dass die beste Lösung für dieses Problem eine Kompromisslösung ist. Filme, von denen man annehmen kann, dass sie eher weniger Publikum anziehen, werden untertitelt und die großen Blockbuster, die Tausende in die Kinos locken, werden synchronisiert und die Kosten für diese Übertragungsart sind im Allgemeinen wieder gedeckt (vgl. Luyken 1991:32). Generell kann gesagt werden, dass der Faktor Kosten die Entscheidungsgewalt hat. Die Untertitelung ist kostengünstiger als die Synchronisation, da weitaus weniger Arbeitskräfte zur Produktion einer Untertitelung eingesetzt werden müssen. Dementsprechend entscheiden sich Länder, denen ein kleineres Budget für die Übertragung ausländischer Filme zur Verfügung steht, oft für die Untertitelung.

Luyken (1991:184) beziffert den Kostenunterschied zwischen Untertitelung und Synchronisation wie folgt:

„In Europe the cost of the two basic methods of Language Transfer range from an average of 740 ECU for one hour of subtitled television programme to an average of 11 000 ECU for one hour of lip-sync dubbed programme, with peak prices of up to 33 000 ECU; voice-over or narration soundtracks can be produced for around 1 100 ECU per hour. The relative cost differential between subtitling and dubbing of 1:15 cannot be reduced significantly. The capital and equipment costs are similar (of the order of 150 000 ECU) for both methods, but the dubbing process itself lasts much longer and therefore has higher labour requirements, with higher salaries having to be paid, particularly for experienced dubbing directors and actors. Nevertheless, both of the methods appear to have scope for some, if limited, cost reductions.“

Luyken vertritt hier die Auffassung, dass vor allem die Honorare für die erfahrenen SynchronregisseurInnen und SynchronschauspielerInnen eine Kostenreduzierung beim Synchronisationsprozess erschweren. Interessanterweise erwähnt Luyken dabei die ÜbersetzerInnen, die ebenfalls an der Übertragung des Dialogs von der Ausgangssprache in die Zielsprache beteiligt sind, mit keinem Wort. Dies wirft die Frage auf, ob er die ÜbersetzerInnen nur in die Aufzählung von *experienced* nicht einreihen möchte, oder ob er sie bei der Frage nach den Honoraren als nicht erwähnenswert erachtet, da die Honorare für ÜbersetzerInnen ohnehin bereits am unteren Niveau angelangt sind und hier keine Kosteneinsparung mehr vorgenommen werden kann. Für beide Übertragungsarten, Untertitelung und Synchronisation, schlägt Luyken vor, zu Gunsten der Kostenreduzierung die Arbeitsteilung neu zu überdenken. Tätigkeiten, für die ÜbersetzerInnen überqualifiziert sind und die nicht in deren Aufgabenbereich fallen, sollten ausgegliedert und in das Aufgabengebiet von AssistentInnen fallen, die dementsprechend weniger Honorar dafür erhalten. Ein weiterer Punkt, der ebenfalls für sehr hohe Kosten sorgt, teilweise bis zu 25 % der Gesamtkosten, ist die Unvollständigkeit der Skripte. Immer wieder müssen ÜbersetzerInnen bei ihrer Arbeit das unvollständige Ausgangsmaterial mühsam und zeitintensiv rekonstruieren. Dieser Umstand würde sich durch eine korrektere und genauere Arbeitsweise im Vorfeld vermeiden lassen und beachtlich zur Kostenreduzierung beitragen (vgl. Luyken 1991:185).

Im Vergleich zur Untertitelung argumentiert Luyken, dass der Synchronisationsprozess länger dauert, was folglich dazu führt, dass Arbeitskräfte für einen längeren Zeitraum eingesetzt werden müssen. Wie der Synchronisationsprozess genau abläuft und welche Arbeitsschritte aufeinanderfolgen, soll nun im nächsten Abschnitt näher untersucht werden.

3.5. Von der Rohübersetzung zum fertig synchronisierten Film

Wird ein neuer Film produziert, so wirken meist eine Reihe von Personen an der Fertigstellung mit. Das Projekt beginnt zunächst mit den DrehbuchautorInnen, danach kommen RegisseurInnen, SchauspielerInnen, TechnikerInnen aller Art und viele weitere

Personen hinzu. Bei der Synchronisation eines Filmes verhält es sich nicht viel anders. Die Synchronisation ist ebenfalls ein Prozess, an dem nicht nur eine Person arbeitet, sondern die Synchronisation ist ein Gesamtwerk von mehreren Beteiligten. Es versteht sich von selbst, dass eine gute Zusammenarbeit aller Beteiligten Voraussetzung für das Gelingen einer guten Synchronisation ist. Alle Arbeitsschritte sind aufeinander aufbauend, d.h. wird ein Arbeitsschritt von einer Person fertiggestellt, muss im nächsten Arbeitsschritt jemand anderes an diesem Punkt weiterarbeiten. Ein harmonisches Miteinander und ein gut eingespieltes Team erleichtern somit die Produktion bedeutend, zumal die Synchronisation an sich immer unter immensem Zeitdruck steht. Während die Produktion von großen Blockbustern Monate oder Jahre verschlingen kann, so muss die Synchronisation meist in nur wenigen Wochen, wenn nicht Tagen, fertig gestellt werden. Je länger die Bearbeitung des Films dauert, desto mehr Kosten werden verursacht (vgl. Pahlke 2009: 35ff).

Die Arbeit an einer Synchronproduktion beginnt für gewöhnlich mit der Ausschreibung eines *Synchronauftrags* durch einen Filmverleiher, der die ausländische Produktion erworben hat. Bereits bei der Auswahl der Synchronisationsfirmen hat der Faktor Kosten höchste Priorität. Für die Auswahl der SynchronsprecherInnen ist meist ein anderer Gesichtspunkt vorrangig. Spielen in der ausländischen Produktion SchauspielerInnen mit, für welche es bereits StammsynchronschauspielerInnen gibt, dann werden diese auch bevorzugt wieder für den Synchronisationsauftrag engagiert. Werden bekannte SchauspielerInnen in den Synchronversionen mit unterschiedlichen Stimmen synchronisiert, führt das oft zu negativen Reaktionen beim Publikum, da dieses meist an eine bestimmte Synchronstimme für die jeweiligen SchauspielerInnen gewöhnt ist. Für gewöhnlich werden bei der Auftragsvergabe durch die Filmverleiher bereits erste Wünsche geäußert, wer als SynchronautorIn und als SynchronregisseurIn in Frage kommt (vgl. Pahlke 2009:40). In diesem Abschnitt des Synchronisationsprozesses spielen die ÜbersetzerInnen keine Rolle und sie werden bei den ersten Entscheidungen auch nicht berücksichtigt.

Der nächste Arbeitsschritt ist die sogenannte Rohübersetzung. Dies ist jener Abschnitt im Synchronisationsprozess, in welchem die eigentliche Arbeit der ÜbersetzerInnen beginnt. Die Grundlage einer jeden Rohübersetzung ist das Originalmanuskript, sprich die Dialogliste eines Films. In vielen Fällen erhalten die ÜbersetzerInnen jedoch nicht die letzte Version dieser Dialoglisten, die sogenannten *postproduction scripts*, d.h. Dialoglisten, in denen nachträglich vorgenommene Änderungen enthalten sind. Erhalten die RohübersetzerInnen diese Unterlagen nicht, können sie bei ihrer Arbeit nachträgliche Änderungen nicht berücksichtigen (vgl. Herbst 1994:16).

Was genau ist aber eine *Rohübersetzung*? Schon bei der Definition der Rohübersetzung scheinen sich die Geister zu scheiden. Whitman-Linsen (1992:107) formuliert diesen Umstand wie folgt:

„Somewhere over the years the custom was established of stipulating that this translation be "literal", that is, confined to rendering denotative meaning. Film technicians, sound engineers, directors and other translation innocents all have different, yet opinionated ideas of what this implies.“

In den meisten Fällen jedoch erhalten die ÜbersetzerInnen den Übersetzungsauftrag von Personen, die Whitman-Linsen als *translation innocents* bezeichnet, was dazu führt, dass bereits bei der Auftragserteilung eine gewisse Unklarheit entsteht. Pahlke (2009:40) zitiert in ihrem Werk Erik Paulsen, einen Autor und Regisseur der Filmbranche mit über 30-jähriger Berufserfahrung, zum Thema Rohübersetzung mit den Worten: „eine, so weit es geht, wörtliche und dem Sinn entsprechende Übersetzung des Originals ohne Rücksicht auf stilistische Feinheiten und Lippensynchronität“. Aufgabe der RohübersetzerInnen ist demnach, den Ausgangstext so wörtlich wie nur möglich zu übersetzen. Darüber hinaus enthält eine gute Rohübersetzung auch Hinweise auf Wortspiele, Anspielungen und Redewendungen, diese werden jedoch nicht entsprechend übersetzt (vgl. Pahlke 2009:40f). Die RohübersetzerInnen haben demnach zwei Hauptaufgaben – eine Wort-für-Wort-Übersetzung und eine Kommentarliste zu jenen Punkten, bei denen die Wort-für-Wort-Übersetzung wenig Sinn macht und die RezipientInnen unter Umständen in die Irre führen würde, anzufertigen. Hervorzuheben ist allerdings die Tatsache, dass, wenn die ÜbersetzerInnen angehalten werden, sich ausschließlich auf eine Wort-für-Wort-Übersetzung zu begrenzen, dies gegen alle translatorischen Grundsätze verstößt. Wird der Kontext nicht in die Übersetzung miteinbezogen, dann führt dies in den meisten Fällen schlichtweg zu falschen Lösungen bis hin zu völlig unverständlichen Texten.

Ein weiteres Problem, mit dem sich die RohübersetzerInnen bei ihrer Arbeit konfrontiert sehen, ist der Mangel an Filmmaterial. In einigen Fällen wird als Ausgangsmaterial der reine Dialogtext geliefert, ohne die Möglichkeit, sich die dazugehörigen Szenen als audiovisuelles Material ansehen zu können. Bei großen und kostspieligen Produktionen spielt an dieser Stelle vor allem der Aspekt Sicherheit eine große Rolle. Im Kapitel 1.4.1. *Translator Studies* wurde bereits auf eine ähnliche Situation hingewiesen. *Die Presse* berichtete über die teilweise unmenschlichen Bedingungen, unter welchen die ÜbersetzerInnen eines Dan-Brown-Romans arbeiten mussten. Diese strengen Vorkehrungen sollten verhindern, dass Inhalte des noch nicht zur Veröffentlichung freigegebenen Romans an die Öffentlichkeit gelangen (vgl. www.diepresse.com 2013). Bei großen Blockbustern ist die Situation sehr ähnlich. Würde den RohübersetzerInnen zu viel Filmmaterial zur Verfügung gestellt werden, so würde sich das Risiko der unerlaubten Veröffentlichung drastisch erhöhen. Mit Hilfe von Tools wie *You Tube* wäre es ein leichtes Unterfangen, das Material Millionen von ZuseherInnen zugänglich zu

machen. Gelingt es den RohübersetzerInnen aber doch, das dringend benötigte Material zu erhalten, so ist dies in den meisten Fällen mit verschiedenen Schutzmechanismen ausgestattet, wie beispielsweise Schwärzungen. Erhalten die RohübersetzerInnen kein oder nur wenig audiovisuelles Material, so führt dies fast unweigerlich zu negativen Auswirkungen auf die übersetzerische Arbeit.

Whitman-Linsen (1992:105) beklagt deshalb:

„The translator, faced with only dialogue and a few wispy brush strokes of concomitant action, is deprived of often indispensable details. How can he be expected to translate adequately when he is denied vital information conveyed through visual means?“

Bild und Wort können oft eine ungeahnt enge Verbindung zueinander haben. Trennt man die beiden Komponenten, ergibt die übrig gebliebene nur wenig bis keinen Sinn mehr. Man entzieht somit den ÜbersetzerInnen mit der Vorenthaltung audiovisueller Materialien einen großen Teil des Ausgangsmaterials, welches notwendig wäre, um zu einer guten und professionellen Übersetzungsleistung zu gelangen. Whitman-Linsen (1992:106) kritisiert in diesem Zusammenhang weiter:

„The rough translator is at a great disadvantage since he is deprived of not only all the linguistic messages conveyed in the film (e.g., written materials, such as posters, billboards, newspaper headlines, often background radio and television conversation and announcements), but also supporting and crucial paralinguistic messages (e.g. tone of voice, facial expression, bodily movements).“

Weltweit werden täglich eine Vielzahl an Kommunikationsseminaren angeboten. Die simple Absicht ist meist, die Kommunikation zwischen den KommunikationspartnerInnen zu verbessern. Kommt bei den EmpfängerInnen die Nachricht so an, wie es die SenderInnen beabsichtigt haben? Wie oft führen Tonfall, Mimik oder Gestik zu Unverständnis und Verwirrung, oder verraten eben viel deutlicher als das gesprochene Wort, was die SprecherInnen mit ihren Aussagen eigentlich beabsichtigten. Im Falle von Rohübersetzungen ist dies ebenfalls ein Thema. Welche Gestik, welche Mimik und mit welchem Tonfall sich SprecherInnen äußern, kann maßgeblich auf die Übersetzung einwirken. Krueger (1986:611) gibt der Rohübersetzung daher den in vielerlei Hinsicht treffenden Namen "Blind-Übersetzung":

„Die eigentliche übersetzerische Tätigkeit muss ohne das Bild, also ohne den wichtigsten Informationsträger über den Gang der Handlung, aber auch über Alter und sonstige Charakteristika der handelnden Personen, den zeitlich-räumlichen Kontext und die atmosphärische Einbettung auskommen und kann diese Gegebenheit oft nur erraten. Und deshalb würde ich das Ergebnis weniger als Roh- denn als Blind-Übersetzung bezeichnen.“

Krueger hebt hier den wichtigsten Punkt hervor – blindes Übersetzen. Blind in Hinblick auf das Fehlen von audiovisuellem Material, das zur Veranschaulichung des Sachverhaltes herangezogen werden kann. Und blind in Hinsicht darauf, dass der Kontext, in welchem die Dialoge eingebettet sind, bei der Rohübersetzung keines Blickes gewürdigt wird.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Frage, welche Funktionen die Rohübersetzungen eigentlich innerhalb des Synchronisationsprozesses erfüllen. Mit welcher Absicht werden sie erstellt und wer arbeitet mit diesem Produkt weiter? Whitman-Linsen erwähnt den sehr weit verbreiteten Irrglauben, dass Rohübersetzungen ohnehin nur Provisorien wären. Provisorien, für die sich der Eifer der RohübersetzerInnen in Grenzen hält und die ohnehin noch eine Reihe von Änderungen durchlaufen. Tatsache ist aber, dass Rohübersetzungen eine Schlüsselrolle im Synchronisationsprozess spielen. Sie dienen im nächsten Arbeitsschritt den SynchronsprecherInnen als Ausgangsmaterial für das Synchronbuch. Schlechte Rohübersetzungen stellen die SynchronsprecherInnen vor teilweise unlösbare Rätsel. Gute Rohübersetzungen liefern ihnen die Grundlage für ein gutes Synchronbuch mit harmonischen Synchrondialogen, die authentisch sind, allen Anforderungen der Synchronität entsprechen und sich sprachlich wie auch kulturell gut in die Zielsprache und ihre Kultur einfügen (vgl. Whitman-Linsen 1992:113ff).

Das fertige Synchronbuch, das neben allen übersetzten Dialogen auch Hinweise wie beispielsweise auf die Position der Sprechenden enthält, wird im nächsten Arbeitsschritt von CutterInnen in sogenannte *Takes*, Abschnitte von wenigen Sekunden, unterteilt. Danach beginnen im Studio die Sprachaufnahmen mit den SynchronschauspielerInnen. Welche Szene wann aufgenommen wird, wann welche SchauspielerInnen zur Aufzeichnung ins Studio kommen müssen, muss im Vorfeld gut geplant werden, um einen reibungslosen und effizienten Ablauf zu gewährleisten. Die Sprachaufnahmen werden im Anschluss von TontechnikerInnen und CutterInnen nachbearbeitet und finalisiert. Sind diese Arbeiten abgeschlossen, wird die fertige Synchronversion den AuftraggeberInnen zur Abnahme vorgelegt (vgl. Pahlke 2009:41ff).

3.6. Die Besonderheiten bei der Synchronisation

Wird eine neue Synchronversion einer Filmproduktion angefertigt, wird der Fokus unter anderem auch darauf gelegt, dass sich die Synchronversion tatsächlich synchron zur Originalversion verhält. Dies ist jedoch in vielen Fällen sehr schwer zu realisieren, wenn nicht manchmal sogar unmöglich. Das Filmpublikum erkennt Asynchronitäten im Film und empfindet diese meist als störend, denn der harmonische Fluss, die bereits in vorangegangenen

Abschnitten erwähnte Illusion, in welcher die Synchronversion das Publikum fesseln sollte, wird gestört. Es wird deutlich, dass es sich nicht um die Originalfassung handelt, sondern um eine Kopie. Diese Erkenntnis ist in etwa ebenso störend, als würde man während einer Filmvorstellung permanent dem Gedanken nachhängen, dass jede Produktion, abgesehen von Dokumentationen, aus der Luft gegriffen ist und ohnehin keinen Wahrheitsgehalt hat. Nach welcher Art von Synchronität sollten demnach die Synchronversionen streben, um dem Publikum die perfekte Illusion aufrecht zu erhalten?

Zum einen muss sich die Synchronversion mit dem kulturellen Unterschied zwischen jener Kultur, aus welcher die Originalversion stammt, und der Kultur, in welche die zu erstellende Synchronversion eingebettet werden soll, auseinandersetzen. An dieser Stelle wird *Verhaltenssynchronität* zum Gegenstand der Diskussion. Das Verhalten zweier Kulturen kann sehr ähnlich sein, es kann aber auch vorkommen, dass die Art und Weise, wie sich Personen in bestimmten Situationen verhalten, sehr unterschiedlich ist. Das Verhalten wird bei der Synchronisation eines Films nicht beeinflusst und geändert. Es ist jedoch von Vorteil, wenn das zielsprachliche Publikum bereits mit der Kultur der Originalversion vertraut ist und sich somit bereits etwaiger Unterschiede bewusst ist. Als Beispiel kann hier das Verhalten der anglo-amerikanischen Kultur genannt werden. Durch die Vielzahl an Produktionen, die aus diesem Kulturkreis kommt und das deutschsprachige Publikum täglich konsumiert, besteht bereits ein großes Vorwissen über diese Kultur und daher kann davon ausgegangen werden, dass das Publikum gewisse Verhaltensweisen bereits erwartet (vgl. Jüngst 2010:70f).

Ein weiterer Punkt sind Aspekte wie Mimik und Gestik, Tonfall und Lautstärke in einer Filmproduktion. Ein Kopfschütteln wird nicht von allen Kulturen dieser Welt als ein Nein verstanden, wie dies das deutschsprachige Publikum tut. In welchem Tonfall und in welcher Lautstärke eine Äußerung getätigt wird, kann gravierend zur Bedeutung beitragen. Werden diese Aspekte bei der Synchronisation einer Filmproduktion nicht miteinbezogen, ist eine Asynchronität fast unvermeidbar. Herbst spricht in diesem Zusammenhang von *paralinguistischer Synchronität* und *Nukleussynchronität* und weist darauf hin, dass auch in der Originalversion eine Harmonie zwischen Gesten und Worten herrscht, nach welcher auch die Synchronversion bestmöglich trachten sollte (vgl. Herbst 1994:50ff).

Einen sehr bedeutenden, jedoch auch oft überbewerteten Aspekt, stellt die *Lippensynchronität* dar. Bei der Lippensynchronität spielt es eine große Rolle, welche Sprachenpaare bei der Synchronisation bearbeitet werden. Einige Paarungen, wie beispielsweise Englisch-Deutsch, lassen sich gut kombinieren und bereiten in der Synchronisation weniger Probleme, als andere Paarungen. Zu Herausforderungen kommt es vor allem dann, wenn die SchauspielerInnen in Nahaufnahme gezeigt werden. Das Publikum kann dabei die Bewegungen der Lippen sehr gut

sehen und beobachten, ob die Bewegungen zu den gesprochenen Worten passen. Demzufolge können Filmszenen, in denen der Mund der SprecherInnen nicht in Großaufnahme zu sehen ist, weniger lippensynchron sein, als Szenen mit Nahaufnahmen. Auch die Artikulation der einzelnen SchauspielerInnen ist ein entscheidendes Maß, inwieweit der Lippensynchronität Aufmerksamkeit geschenkt werden muss. Zu unterscheiden sind bei der Lippensynchronität die quantitative und die qualitative. Unter quantitativer Lippensynchronität ist zu verstehen, dass in der Synchronversion die SynchronschauspielerInnen zeitgleich mit den ersten Lippenbewegungen der SchauspielerInnen zu sprechen beginnen. Sehr auffällig ist ein Verstoß gegen die quantitative Lippensynchronität, wenn das Bild noch sprechende SchauspielerInnen zeigt und in der Synchronversion aber längst kein Dialog mehr zu hören ist, d.h. das gleichzeitige Ende von Ton und Lippenbewegung nicht zueinander passen. Mittels Sprechgeschwindigkeit lassen sich diese Asynchronitäten jedoch teilweise aufheben und dem Zielpublikum fallen diese Veränderungen in der Geschwindigkeit weit weniger auf. Die qualitative Lippensynchronität hingegen beschäftigt sich mit der Mundstellung, den sogenannten Mundbildern. Hierbei geht es darum, welche Laute welche Stellung der Lippen nach sich ziehen, was vor allem bei Nahaufnahmen ein wichtiger Punkt sein kann. Wird beispielsweise in der Originalversion ein Laut gesprochen, der eine weite Mundöffnung zeigt, dann ist es ungünstig, in der Synchronversion einen Laut zu wählen, der mit relativ geschlossenen Lippen erzeugt wird (vgl. Jüngst 2010:71ff). Auch wenn die Lippensynchronität nur einen Aspekt der Synchronität darstellt, so kann sie doch den besten Synchrontext zunichte machen, wenn die Kameraeinstellung auf den Schmolmund der Hauptdarstellerin fokussiert und die Mundbilder nicht zusammenpassen.

Welchem Aspekt der Synchronität entsprochen werden muss und in welchem Ausmaß, hängt demgemäß auch von den einzelnen Szenen des Filmes ab. Hundertprozentige Synchronität ist ein schwer zu realisierendes Ziel und auch Herbst (1994:70) formuliert das Ziel, nach welchem bei der Synchronität gestrebt werden soll, wie folgt:

„Natürlich kann bei der Synchronisation nur ein optimaler Kompromiß zwischen den verschiedenen Ebenen der Synchronität (und der Textgestaltung) angestrebt werden. Die Tatsache, daß vorhandene Asynchronien in Filmen nur vereinzelt auffallen, sollte aber nicht dahingehend interpretiert werden, daß der Synchronität keine große Bedeutung zukomme.“

Die einzelne Szene macht nicht den ganzen Film aus, sondern die Gesamtheit aller Szenen. Und so ist auch bei der Synchronisation darauf zu achten, dass das große Ganze stimmig und harmonisch ist, auch wenn dies in einigen Fällen Kompromisslösungen bedarf.

3.7. Der Film als Text

Die Texte, mit welchen sich die Synchronisation von Filmen beschäftigt, zeichnen sich dadurch aus, dass sie weder rein "gesprochene Texte", noch rein "geschriebene Texte" sind. Als gesprochene Sprache definiert Steger (1967:262) folgendes:

- „Als gesprochene Sprache kann [...] nur akzeptiert werden,
1. was gesprochen wird, ohne vorher aufgezeichnet worden zu sein;
2. was gesprochen wird, ohne vorher länger für einen bestimmten Vortragszweck bedacht worden zu sein.“

Für die Synchronisation bedeutet dies, dass die Ausgangstexte sowie die fertigen Synchrontexte nicht der klassischen Definition von gesprochener Sprache entsprechen. Für die Synchronisation lassen sich daher folgende Überlegungen ableiten. Durch das Drehbuch, welches die DrehbuchautorInnen im Vorfeld anfertigen, wird der Text bereits niedergeschrieben und es wird ihm ein bestimmter Vortragszweck zugewiesen – der Text soll als Filmdialog fungieren. D.h. beide Kriterien von Steger sind somit obsolet. Gesprochene Sprache ist darüber hinaus auch immer mit der Mimik und der Gestik der SprecherInnen verbunden, denn kaum eine Äußerung wird komplett isoliert von Körpersprache getätigt. Weiters machen die SprecherInnen beim Sprechen viel längere Pausen, die oft mit Füllwörtern wie *ähm*, *hm*, *naja*, *tja* usw. überbrückt werden, bis ein neuer Gedanke gefasst und formuliert wird. Gesprochene Sprache zeichnet sich auch durch abgebrochene und unvollständige Sätze aus sowie durch Wiederholungen, welche oft zur Betonung eingesetzt werden.

Der Synchrontext entspricht allerdings auch nicht den Konventionen der schriftlichen Texte, da er im Film von den SchauspielerInnen bzw. in der Synchronversion von den SynchronsprecherInnen gesprochen wird. Wie Herbst (1994:150) schreibt, ist der Synchrontext folglich ein Text, welcher mit der Absicht geschrieben wurde, mündlich vorgetragen zu werden, demzufolge eine Mischung aus gesprochener Sprache und schriftlicher Text. Rossi (2003:6) entwarf in seinem Beitrag über Kino und Literatur eine Tabelle, in welcher er den geschriebenen Text und den gesprochenen Text mit dem Text im Film vergleicht.

Linguistische Merkmale	Geschriebener Text	Gesprochener Text	Text im Film
Regelmäßig in Bezug auf Rhythmus, Sätze, Äußerungen	-	-	+
Tendenz zum Monolog	+	-	+/-
Erweiterung von Rhythmus, Sätzen und Äußerungen	+	-	-
Überlappung, Ungenauigkeit und andere Dialogstörungen	-	+	-
Planung, Kohärenz und Kohäsion	+	-	+
Verwendung von para- und extralinguistischen Elementen	-	+	+
Morphosyntaktische Komplexität	+	-	+/-
Lexikalische Dichte	+	-	+/-
Vorhandensein von Dialekt	-	+	+/-

Tabelle 2: Filmtext-Parameter (Rossi 2003:6) (eigene Übersetzung IT-DE)

Die Tabelle verdeutlicht, dass sich beim Text im Film Merkmale vom geschriebenen und vom gesprochenen Text, wiederfinden. Daraus schließt sich, dass der Text im Film ganz klar eine eigene Kategorie darstellen muss. Im Synchronisationsalltag wird allerdings danach getrachtet, sich mehr nach dem gesprochenen Text auszurichten. Der Text im Film ist somit eine Nachahmung der alltäglichen, verbalen Kommunikation (vgl. Koloszar-Koo 2012:155). Was wäre, wenn? Was würden die Personen im wirklichen Leben in diesen und jenen Situationen sagen? Je näher der Synchrontext dieser Anforderung kommt, desto besser gelingt die "Tarnung", dass es sich nicht um authentische Dialoge aus dem Alltag handelt, sondern um Texte, die viele Phasen der Textproduktion durchlaufen haben. Um der Filmillusion gerecht zu werden und beim Publikum den Schein zu wahren, dass die SchauspielerInnen auf den Leinwänden Dialoge sprechen, die in der Realität nicht besser sein könnten, bedarf es einer Menge an Arbeit und Technik. Um den Schein der Wahrheit bestmöglich zu realisieren, definierte Chaume (2008:130) sechs Kriterien, die bei der Synchronisation berücksichtigt werden müssen:

- Observance of the three kinds of synchronisation mentioned above [lip-sync, kinesic synchrony and isochrony], especially of isochrony.
- Avoidance of overacting or underacting performances.
- Elaboration of credible and natural dialogues, believable and convincing sentences, gestures and intonation that give the illusion of watching a 'real' story.
- Semiotic coherence between words and images.
- Technical accuracy – fine sound, appropriate volume and voice quality, absence of noise and interferences, clear voices, etc.

- Fidelity to the source text (ST), in the sense of trying to preserve its relevant features, so that target culture viewers watch the same film that source culture spectators had the chance to watch.”

Der Idealfall wäre, wenn alle sechs dieser Kriterien zu hundert Prozent verwirklicht werden könnten. Das zielsprachliche Publikum würde sich kaum daran stören, dass es eine Produktion aus einem anderen Kulturkreis in der eigenen Sprache konsumiert. Im Alltag der Synchronisation wird nach dem Bestmöglichen gestrebt, jedoch werden bei einigen Punkten Kompromisslösungen unumgänglich sein.

3.8. Textbearbeitende Personen bei der Synchronisation

Wie bereits behandelt, wird der Filmtext von mehreren Personen bearbeitet und verändert. Jede dieser textbearbeitenden Personen verfasst den Text mit einer ganz bestimmten Intention, bevor der Text in der nächsten Phase wieder überarbeitet und verändert wird. Im folgenden Abschnitt werden nun diejenigen Personen näher beleuchtet, aus deren Feder der Filmtext in seinen unterschiedlichen Phasen stammt.

3.8.1. Ausgangstext-TexterIn

Der Text, der später beim Synchronisationsprozess als Ausgangstext fungiert, stammt von den DrehbuchautorInnen. Das Drehbuch enthält neben den eigentlichen Dialogen jedoch noch viele weitere Informationen, wie beispielsweise Szenenbeschreibungen, Kameraeinstellungen, etc. Wie allerdings wird man DrehbuchautorIn? Welche Ausbildungen gibt es, welche Voraussetzungen müssen mitgebracht werden?

Für interessierte AutorInnen stehen in Österreich und in Deutschland zahlreiche Ausbildungsmöglichkeiten zur Verfügung, die der Beschreibung nach zu DrehbuchautorInnen ausbilden. Liebe zum Film und zum Fernsehen sowie eine Passion für das Schreiben sind unausgesprochen Voraussetzung für dieses Berufsbild. Alle weiteren Kompetenzen können in Ausbildungsprogrammen aller Art erworben werden. So bietet etwa die deutsche *master school drehbuch* (vgl. www.masterschool.de 2014) Abend- und Wochenendseminare, online- und Vollzeitprogramme an. Die Palette umfasst Grundkurse (in denen sämtliche Aspekte eines Drehbuchs sowie die anschließende Vermarktung der eigenen Arbeit Thema ist), Aufbaukurse (in denen Teilaspekte wie etwa Figuren oder Plot trainiert werden) und Veranstaltungen zu Drehbuchthemen aller Art. Die Ausbildung in der *master school drehbuch* beschränkt sich

nicht nur auf Präsenzveranstaltungen, es werden auch Online-Kurse angeboten. Für all jene, die sich dem Thema DrehbuchautorInnenausbildung auf etwas höherem Niveau widmen möchten, bietet die *Macromedia Hochschule für Medien und Kommunikation* (vgl. www.macromedia-fachhochschule.de 2014) ein 7-semestriges Bachelorstudium an. Auch in Österreich gibt es Möglichkeiten, sich zur DrehbuchautorIn ausbilden zu lassen. Auf universitärer Ebene bietet das Studium Buch und Dramaturgie am Institut für Film und Fernsehen der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien Wissen zu allen Aspekten des Drehbuchschreibens (vgl. www.mdw.ac.at 2014). Der Verein drehbuch FORUM Wien (vgl. www.drehbuchforum.at 2014) bietet zur Weiterbildung eine Reihe von Workshops und Seminaren vorwiegend für Teilbereiche wie Figuren, Publikum, Kreativität usw.

Die Anforderungen, welche der Markt an DrehbuchautorInnen stellt, sind breit gefächert und umfassen u. a. Aspekte wie ausgeprägtes Sprachgefühl, Phantasie, Kreativität, Kenntnisse der AV-Produktion, Bereitschaft zu unregelmäßigen Arbeitszeiten und Verhandlungskompetenz, wobei der Faktor Berufserfahrung im Bewerbungsverfahren als DrehbuchautorIn schwer gewichtet wird (vgl. www.berufslexikon.at 2014, www.aim-mia.de 2014, www.gigajob.com 2014). Die wichtigsten Kriterien für DrehbuchautorInnen bleiben jedoch das Talent für das Schreiben selbst. Und natürlich die Liebe zum Film. Wie Götz Spielmann, Drehbuchautor, Regisseur und Lehrender an der Filmakademie Wien es in einem Interview mit Antonia Naval für *Die Presse* (2014) treffend formulierte: „(...) Leidenschaft für Film (...), die das übliche Interesse übersteigt“.

Haben DrehbuchautorInnen das Drehbuch fertiggestellt, wird meist in Zusammenarbeit mit der Produktionsfirma noch am Feinschliff gearbeitet, bis das sogenannte Rohdrehbuch fertiggestellt ist, mit welchem der Dreh begonnen werden kann. Änderungen, die sich während der Dreharbeiten ergeben, werden in den sogenannten *post production scripts* festgehalten und stammen nicht mehr ausschließlich aus der Feder der DrehbuchautorInnen.

3.8.2. RohübersetzerIn

„Ohne Übersetzer keine Übersetzung – das klingt banal, aber für viele Filmschaffende sind die Übersetzer ein kleiner Fremdkörper.“ Mit dieser Aussage kehrt Jüngst (2010:7) wiederholt die Wichtigkeit der ÜbersetzerInnen heraus, denn ohne sie würde der Text nicht von einer Sprache in eine andere übertragen werden. Mit dem zweiten Teil ihrer Aussage trifft sie leider einen sehr traurigen Punkt an Wahrheit – das Prestige der RohübersetzerInnen innerhalb des Synchronisationsprozesses sowie das Prestige der Übersetzung an sich, ist nicht sehr hoch. Herbst (1994:217-218) formuliert das Dilemma der mangelnden Wertschätzung für

Übersetzungen in seiner Arbeit über Fernsehserien, wobei man jedoch davon ausgehen kann, dass dies ebenso gut auf die Synchronisation von Filmen übertragen werden kann, wie folgt:

„Die Rohübersetzung für die Zwecke der Synchronisation ist somit auch ein Indiz für den Stellenwert, der dem Übersetzen überhaupt zugebilligt wird. Hinter der Praxis, die eigentliche Übersetzung von Fernsehserien, die immerhin mit die höchsten Einschaltquoten des deutschen Fernsehprogramms erreichen, nicht professionellen Übersetzern anzuvertrauen, verbirgt sich eine weitverbreitete Mißachtung der Komplexität des Übersetzens.“

Wenn der Tätigkeit des Übersetzens so wenig Achtung entgegengebracht wird, dann ist es nur logisch, dass auch die ÜbersetzerInnen mit dementsprechenden Problemen zu kämpfen haben. Viele AutorInnen sind sich hierbei vollends einig. Auch Pahlke verleiht den RohübersetzerInnen in ihrem Werk eine eher untergeordnete Rolle beim Synchronisationsprozess. Sie schreibt zwar, dass die RohübersetzerInnen mit ihrer Arbeit die Grundlage für das Dialogbuch liefern, misst ihnen jedoch eindeutig weniger Wichtigkeit bei als den SynchronautorInnen und –regisseurInnen, auf welche sie in ihrem Werk vorwiegend fokussiert (vgl. Pahlke 2009:33ff). Herbst (1994:217) schreibt in diesem Zusammenhang folgendes und unterstreicht dabei nur noch einmal die Aussagen von Jüngst und Pahlke:

„Der Status der Rohübersetzer ist (...) sehr niedrig. Sie [das Anfertigen von Synchrondialogen (...) als eine spezielle Fertigkeit] ist entsprechend im Vergleich zur Arbeit des Synchrontexters auch schlechter bezahlt. Ein weiteres Indiz für das geringe Prestige der Übersetzertätigkeit bei der Synchronisation ist auch die Tatsache, daß die Rohübersetzer im Abspann des Films im Gegensatz zu den Synchronautoren nicht genannt werden.“

Um Rückschlüsse auf das Produkt, d.h. das Translat, ziehen zu können, wird nun wie in vorangegangenen Abschnitten auch erneut der Hintergrund rund um die RohübersetzerInnen näher beleuchtet. Wer sind die RohübersetzerInnen, die das Grundgerüst für den Synchronisationstext erbauen? Wie sieht das Anforderungsprofil für RohübersetzerInnen aus? Welche Ausbildungen haben sie vor ihrer Tätigkeit als RohübersetzerInnen genossen und waren diese förderlich oder eine Voraussetzung für die Tätigkeit als RohübersetzerIn? Auf welche Eckpunkte legt die Synchronisationsbranche besonderen Wert beim Engagieren von RohübersetzerInnen? Zur Klärung all dieser Fragen wird Bezug auf die Literatur genommen, jedoch auch auf Informationen, die aus der Befragung von Synchronstudios gewonnen werden konnten. Mit der Befragung wurden stichprobenartig Informationen eingeholt, wobei die befragten Studios zufällig ausgewählt wurden, bzw. sich die Ergebnisse aus dem Rücklauf der Befragung ergaben. Dass unter den befragten Studio auch die von Pahlke (2009:22) erwähnten Marktführer *Berliner Synchron* und *FFS-Synchron* sind, ist rein zufällig und ergab sich vor allem aus der Bereitschaft der Geschäftsführer für ein Gespräch. Ziel der Befragung war, das Profil der RohübersetzerInnen genauer zu umreißen. Die Studios wurden nach Stellenausschreibungen gefragt, aus welchen das Profil hätte abgeleitet werden können oder ganz generell, welche Eigenschaften sie bei der Beschäftigung neuer MitarbeiterInnen als

wichtig erachten. Stellenausschreibungen hatte keines der Studios verfügbar, auch war nach längerer Recherche auf den gängigsten online-Jobbörsen keine Ausschreibung für RohübersetzerInnen zu finden. Studios, die sich für ein Gespräch bereit erklärt hatten, wurden primär zu folgenden fünf Kernfragen befragt:

- Welche Ausbildung müssen RohübersetzerInnen mitbringen?
- Welche Referenzen sollten sie vorweisen können?
- Gibt es mehr männliche oder weibliche RohübersetzerInnen?
- Wie alt sind die RohübersetzerInnen im Durchschnitt?
- Wird die Tätigkeit der Rohübersetzung haupt- oder nebenberuflich ausgeübt?

Da das Synchronstudio, in welchem 1961 das Filmbeispiel *Das Urteil von Nürnberg* auf Deutsch synchronisiert wurde, heute nicht mehr existiert, wurden die Gesprächspartner im Anschluss an die Kernfragen noch nach dem Synchronstudio *Ultra Film Synchron Berlin* befragt. Keiner der Befragten konnte über das Studio Auskunft geben und es konnten auch keine Informationen über die Synchronisation des Films gewonnen werden.

Wie lässt sich nun das Bild der RohübersetzerInnen charakterisieren? Spezielle Ausbildungswege für RohübersetzerInnen gibt es in Österreich und auch in Deutschland keine. An den translatorischen Instituten in Österreich wird das Thema der audiovisuellen Translation im Zuge des Studiums zwar behandelt und es gibt auch Module, die sich im Besonderen mit der Synchronisation von Filmen oder Fernsehserien beschäftigen, jedoch kann man aufgrund der sehr geringen Semesterstundenanzahl nicht von einer spezifischen Berufsausbildung sprechen, im besten Fall vom Erwerb von Grundlagenkompetenzen. Im Rahmen der Translatorischen Ausbildung an der Universität Wien können StudentInnen zwei Übungen im Ausmaß von jeweils zwei Semesterstunden mit dem Titel *Film- und Medienübersetzen: Synchronisation* besuchen (vgl. www.online.univie.ac.at 2015). Das Curriculum für Masterstudierende des Instituts für Translationswissenschaft in Innsbruck bietet zum Thema Synchronisation Übungen nur in sehr begrenztem Ausmaß an. Die Übungen *Multimediales Übersetzen II Erste Fremdsprache und Zweite Fremdsprache*, jeweils im Umfang von zwei Semesterstunden, legen den Schwerpunkt jedoch hauptsächlich auf die Untertitelung, nur am Rande wird neben Lokalisation von Computerspielen auch die Synchronisation behandelt (vgl. <http://www.uibk.ac.at> 2015). Das Curriculum für das gemeinsame Masterstudium Übersetzen an der Karl-Franzens-Universität-Graz hingegen sieht überhaupt keine Übungen zum Thema Synchronisation vor. Das Thema Film und Serien wird nur in Form von Untertitelungsseminaren behandelt (vgl. www.static.uni-graz.at 2015). Im Curriculum des Masterstudiums Übersetzen werden in Bezug auf Medien nur die Module *Mediendolmetschen in Fremdsprache 1 und 2* angeboten, Veranstaltungen zur

Synchronisation oder Untertitelung werden im Curriculum nicht erwähnt (vgl. static.uni-graz.at 2015). Zu diesen Erkenntnissen der mageren Ausbildungsmöglichkeiten für ÜbersetzerInnen, die im Bereich Synchronisation tätig sein möchten, kam auch Jüngst (vgl. 2010:8), wenn Sie schreibt, dass es im deutschsprachigen Raum keine spezifischen Ausbildungsmöglichkeiten gibt, sondern nur Studiengänge vor allem in Großbritannien und Spanien. Auch Pahlke (2009:8) schließt sich diesen Erkenntnissen an und schreibt: „Spezielle Ausbildungswege jedoch gab es für die in der Synchronisation Tätigen nie. Bis heute heißt es: *learning by doing*.“

Auch die Befragung der Synchronisationsbranche, d.h. der Synchronisationsstudios, in denen die RohübersetzerInnen tätig sind, ergab dasselbe Bild. Keines der befragten Studios nannte ein Übersetzungswissenschaftliches Studium, sei es ein Bachelorstudium oder ein Masterstudium, als Voraussetzung. Auch ein sonstiges Studium, beispielsweise Linguistik, Germanistik oder Anglistik, etc. wurde nur von der Interopa Film GmbH (vgl. Anhang 1) als notwenig erachtet. Bei der Film und Fernseh Synchron GmbH wurde ein Studium nicht als Muss angesehen, BewerberInnen mit einem akademischen Abschluss würden aber bevorzugt werden (vgl. Anhang 2). Jüngst (2010:64) sieht den Ausbildungsmangel und die geringe Wertschätzung einer Ausbildung von Seiten der Synchronisationsbranche noch drastischer: „In größeren Firmen haben sich Strukturen herausgebildet, in denen professionell ausgebildete Übersetzer mehr oder minder ausgegrenzt sind“. In der Tat zeigt sich das Bild, dass es zum einen keine speziellen und detaillierten Ausbildungsmöglichkeiten für RohübersetzerInnen gibt, die Synchronisationsbranche selbst auch keine RohübersetzerInnen mit entsprechenden Ausbildungen verlangt. Luyken (1991:168) liefert für dieses sichtlich geringe Interesse an Ausbildung für RohübersetzerInnen einen sehr interessanten Erklärungsansatz: „It would appear that a good deal of formal and continuing training is desirable to perform this [subtitling and dubbing] activity adequately in an ever more media-dominated and multilingual Europe.“ Er schreibt weiter:

„As is typical for any profession where there is no formal training, most of the practitioners, despite often being very experienced and highly talented themselves, are suspicious of anything which smacks of theory or formal course work. Having acquired their position without any formal training many of them do not see the need for a specialised training for others.“

Dies würde bedeuten, dass die Synchronisationsbranche selbst, durch die geringe Wertschätzung der Ausbildung für RohübersetzerInnen, den Ausbildungsmöglichkeiten und deren Wert klar ein Limit setzt. Besonders auffällig ist auch die Tatsache, dass übersetzerische Fertigkeiten überhaupt keine Voraussetzung darstellen. Dies stellt nicht nur einen Widerspruch zur Tätigkeitsbeschreibung – Roh-Übersetzung – dar, sondern vermittelt auch den Eindruck, dass ausgebildete ÜbersetzerInnen in diesem Tätigkeitsbereich überflüssig sind und sehr gut durch andere MitarbeiterInnen ersetzt werden können. Dass es für die Tätigkeit

der Übersetzung sehr wohl einer angemessenen Ausbildung bedarf, um auf professionellem Niveau tätig zu sein, sollte angesichts der großen translatorischen Ausbildungsstätten an diversen Universitäten außer Diskussion stehen. Auch Whitman-Linsen (1992:116) ist überzeugt, dass das Übersetzen keine Tätigkeit darstellt, die einfach nebenbei durch den Konsum synchronisierter Filme erworben wird, und schreibt hierzu:

„The qualifications of many hired from the dubbing industry seem to reside in the fact that by working with English language films, they have gained a mastery of English and the skills of translating. As the examples suggest, exposure to English language films cannot be considered an adequate background for the demanding profession of translator.“

Im Synchronisationsalltag zeigt sich jedoch, dass die erforderlichen Fertigkeiten sehr reduziert sind. Whitman-Linsen formuliert dies überspitzt (1992:115):

„Instead of specialists, others are hired who might have peripherally something to do with translating: local students of English, with no specific translating background, dubbing directors and actors with some or poor command of English, native English speakers who may master their mother tongue, but not necessarily the art of translating, Germans who have spent a few years in English-speaking countries or who were once married to someone whose sister-in-law's neighbor used to go out with an American GI.“

Sie (1992:115) weist jedoch auch darauf hin, dass dies Folgen haben muss, nämlich: „[...] with no clearly outlined qualifications required for the job and considering the low pay it affords, not much can truly be expected.“ Dies fasst auch die gesamte, nicht einfache Tätigkeit der Rohübersetzung zusammen:

- unausgebildete Personen werden für Übersetzungen engagiert
- in vielen Fällen wird zum Text kein Bild zur Verfügung gestellt
- es muss teilweise anhand von Skripten gearbeitet werden, die nicht der Endfassung entsprechen
- der Arbeitsauftrag lautet wortwörtliche Übersetzung, was einen Widerspruch zu übersetzerischen Prinzipien darstellt

An dieser Stelle stellt sich tatsächlich die Frage, wieviel Qualität die Rohübersetzung überhaupt hat, bzw. ob es überhaupt entscheidend ist, dass dieser Text Qualität hat. Es ist jedoch vorauszusehen, dass eine qualitativ schlechte Rohübersetzung nur zu einem schlechten Synchrondialog führen kann. Sei es, dass idiomatische Ausdrücke nicht exakt übertragen wurden, dass Wortspiele, Anspielungen oder Witze einfach nach der Übertragung in die Zielsprache nicht funktionieren. Im Prinzip dient die Rohübersetzung "nur" als Grundlage für die weitere Bearbeitung durch SynchronautorInnen bzw. –regisseurInnen und sie erfährt ohnehin in weiterer Folge eine drastische Umformung, bis schlussendlich der fertige, zur Synchronisation verwendete Text herauskommt. Jedoch ist es ganz besonders entscheidend,

ob bereits von Anfang an mit einer guten Grundlage, also einem stabilen Fundament, gearbeitet wird, oder nicht. Die SynchronautorInnen bzw. –regisseurInnen sind es, die den eigentlichen Synchrontext verfassen und nicht die ÜbersetzerInnen. Aber ihre Arbeit ist von der Rohübersetzung und deren Qualität in sehr hohem Maße abhängig. Das Bild der SynchronautorInnen bzw. –regisseurInnen soll nun im nächsten Kapitel näher betrachtet werden.

3.8.3. SynchronautorIn

Im Gegensatz zu anderen Texten, von denen Übersetzungen angefertigt werden, um einem zielsprachlichen Publikum nähergebracht zu werden, ist der Text bei einer Synchronisation bei weitem nicht fertig getextet, wenn er von den ÜbersetzerInnen fertig abgetippt den AuftraggeberInnen zugeschickt wird. Nachdem der ausgangssprachliche Text durch die RohübersetzerInnen in die Zielsprache gebracht wurde, erfährt er erneut eine meist sehr drastische Transformation. Dies ist zum einen darauf zurückzuführen, dass das Translat, meist einen schwer verständlichen und nicht funktionierenden Text darstellt, da es sich im Prinzip um eine absichtliche Wort-für-Wort Übersetzung handelt. Teilweise enthält diese Version darüber hinaus auch noch Kommentare oder Zusatzinformationen zum besseren Verständnis, welche im weiteren Arbeitsschritt den SynchronautorInnen bei ihrer Arbeit als Hilfestellung dienen sollen. Zum anderen würde der Text in diesem Stadium auch nicht zum audiovisuellen Ausgangsmaterial passen. Text und Film sind noch nicht *synchron*. Die Abstimmung des Textes auf das zugrundeliegende Filmmaterial zählt zu den Aufgaben der SynchronautorInnen. Sehr oft übernehmen die SynchronautorInnen auch die Funktion der SynchronregisseurInnen. Selten, aber doch, kann es auch vorkommen, dass RohübersetzerInnen, nach vielen Jahren in dieser Funktion, schließlich auch in den Beruf der SynchronautorInnen bzw. –regisseurInnen wechseln. Die SynchronautorInnen texten stets in enger Zusammenarbeit mit den CutterInnen und den TonmeisterInnen so lange an den Dialogen, bis diese "natürlich" klingen, in die vorgesehenen Takes passen und im besten Fall den SchauspielerInnen, die in Großaufnahme im Film zu sehen sind, leicht und unauffällig von den Lippen gehen. Die SynchronautorInnen können meist bereits auf viele Jahre Erfahrung in der Branche zurückblicken und beherrschen die Fremdsprache, aus welcher das Filmmaterial synchronisiert wird, sehr gut. Anzumerken ist allerdings, dass die Dialoge der Synchronversion aus der Feder von Personen stammen, die in den wenigsten Fällen professionelle, translatorische Kompetenzen besitzen. Der tatsächliche Einfluss der übersetzerischen Leistung auf die Endversion der Synchrondialoge ist gering und kann im Allgemeinen nur als Hilfestellung für die DialogautorInnen bei ihrer Textproduktion

bezeichnet werden. Von einer ExpertInnenrolle der ÜbersetzerInnen bei der Textproduktion im Zuge einer Synchronisation kann nicht gesprochen werden.

Wie auch bei den RohübersetzerInnen sucht man bei der Tätigkeit der SynchronautorInnen vergebens nach speziellen Ausbildungsangeboten. Die meisten SynchronautorInnen bzw. –regisseurInnen haben ihr Handwerk nicht gezielt erlernt, sondern nach und nach im Laufe ihrer Karriere perfektioniert. Viele SynchronautorInnen kamen aus ganz anderen Tätigkeitsbereichen zur Synchrondialogtextproduktion (vgl. Pahlke 2009:32-33).

Fasst man nun das 2. Kapitel der Fachübersetzung Recht und das 3. Kapitel der Synchronisation zusammen, lassen sich große Unterschiede im Hinblick auf die handelnden Personen feststellen. FachübersetzerInnen, die Texte mit juristischem Inhalt übersetzen, wird in der Regel viel Prestige beigemessen, sie haben eine fundierte, meist lange Ausbildung genossen, sie verdienen höhere Honorare und ihre Arbeit wird als qualitativ hochwertig erachtet. FachübersetzerInnen für juristische Texte werden im Allgemeinen als ExpertInnen ihres Faches erachtet. ÜbersetzerInnen, die im Zuge von Synchronisationen Synchrondialoge übersetzen, werden weitaus weniger wertgeschätzt. Es gibt keine spezifischen Ausbildungsmöglichkeiten und der Markt verlangt diese von den ÜbersetzerInnen auch nicht. Das Honorar für ÜbersetzerInnen in der Synchronisationsbranche ist ausgesprochen niedrig. Die Branche entzieht den ÜbersetzerInnen in der Regel ihre ExpertInnenrolle und bezieht sie nicht in die Produktion der finalen Texte mit ein. Gleiches gilt auch für Übersetzungen von Filmen mit rechtlichem Inhalt. Das folgende 4. Kapitel beschäftigt sich nun mit dem ausgewählten Filmbeispiel. Inwieweit sich die gewonnenen Erkenntnisse auf das Filmbeispiel übertragen lassen, soll nun untersucht werden.

4. FILMBEISPIEL: DAS URTEIL VON NÜRNBERG

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit dem ausgewählten Filmbeispiel, der schwarz-weiß Produktion *Das Urteil von Nürnberg*. Die Auswahl des Beispiels wird dargelegt, Detailinformation zum Film geliefert, der Bezug zur Arbeit hergestellt und Beispielszenen im Anschluss analysiert und kommentiert.

4.1. Kriterien für die Auswahl des Filmbeispiels

Bei der Auswahl des Filmbeispiels für diese Arbeit war maßgeblich entscheidend, dass es sich um eine Filmproduktion handelt, in welcher das Thema Recht in der Handlung eine zentrale Rolle spielt. Dem Fachgebiet Recht wird bei der Fachübersetzung neben anderen großen Fachbereichen wie Medizin, Wirtschaft und Technik viel Bedeutung zugemessen. Dies ist auch der Grund dafür, dass Studierende an translationswissenschaftlichen Zentren bereits im Zuge ihrer Ausbildung damit in Berührung kommen und in unterschiedlichen Lehrveranstaltungen die Fertigkeit Fachübersetzen Recht erlernen und vertiefen. Nach Abschluss der Ausbildung stehen den AbsolventInnen gerade in diesem Fachbereich viele Möglichkeiten offen. Der Tätigkeitsbereich Synchronübersetzung zählt allerdings nicht zu den klassischen Berufsfeldern für ÜbersetzerInnen, die sich vertiefend mit dem Fachbereich Recht in ihrer Ausbildung beschäftigt haben und sich im späteren Berufsleben auf diesen Fachbereich spezialisiert haben. Hier soll nun untersucht werden, ob bei der Erstellung einer Synchronversion RechtsübersetzerInnen tätig waren, ihre Arbeit Einfluss auf die fertige Version hatte, bzw. falls keine RechtsübersetzerInnen beteiligt waren, ob ihre ExpterInnenrolle für mehr Qualität gesorgt hätte.

Im Besonderen wurde bei der Auswahl des Filmbeispiels nach einer Produktion gesucht, bei welcher eine Gerichtsverhandlung eine zentrale Rolle spielt. Fernsehserien zum Thema Gerichtsverhandlung erfreuen sich bereits seit vielen Jahren großer Beliebtheit. So wurde beispielsweise bereits in den Jahren 1968-1972 im deutschsprachigen Raum eine Fernsehserie mit dem Namen *Königlich Bayerisches Amtsgericht* produziert, in welcher ein Erzählsprecher in die Serie einführt und zusätzlich Information gibt. Die Handlung selbst findet vorwiegend direkt im Gerichtssaal statt. Neben den rechtlichen Aspekten spielen bei dieser Fernsehproduktion auch noch heimatliche Inhalte eine bedeutende Rolle, weshalb die Produktion auch in das Genre Heimatserie eingeordnet werden kann (vgl. www.fernsehserien.de 2015). Weitere deutsche Produktionen sind die auch zur Zeit noch ausgestrahlten Gerichtsserien *Richterin Barbara Salesch* und *Richter Alexander Hold*. Beide

Serien haben eine Strafverhandlung als zentrales Thema und es gibt ebenfalls eine Sprecherstimme, die den ZuseherInnen zusätzliche Informationen liefert. Bei diesen Produktionen handelt es sich um nachgestellte, völlig frei erfundene Gerichtsverhandlungen, die jedoch sehr realitätsnah präsentiert werden (vgl. www.wikipedia.org 2015). Sehr hohe Einschaltquoten konnten und können nach wie vor diverse US-amerikanische Fernsehproduktionen zum Thema AnwältInnen und Gericht verzeichnen. Dazu zählen unter anderen Produktionen wie *Ally McBeal* (1997-2002), *Boston Legal* (2004-2008) oder *Law & Order* (1990-2010) (vgl. www.filmstarts.de 2015). Im Gegensatz zu den deutschen Produktionen geht es bei den US-amerikanischen Serien jedoch nicht ausschließlich oder vorwiegend um die Verhandlung vor Gericht und die Geschehnisse im Gerichtssaal, sondern in vielen Fällen ist das Leben und Handeln der AnwältInnen, der Beklagten und der Opfer das eigentliche Thema. Sehr oft spielt das Privatleben der AnwältInnen eine weitaus größere Rolle in der Serie als die Gerichtsverhandlung selbst. Dies war auch der Hauptgrund dafür, dass für diese Arbeit keine Fernsehserie als Beispiel herangezogen, sondern nach einem geeigneten Spielfilm gesucht wurde. In die nähere Auswahl kamen dafür jeweils vergleichsweise alte US-amerikanische Produktionen. Zum einen *Die 12 Geschworenen* (englischer Originaltitel *12 Angry Men*), eine schwarz-weiß Produktion aus dem Jahr 1957, in welcher unter anderen Henry Fonda mitwirkte. Und zum anderen der Film *Zeugin der Anklage* (englischer Originaltitel *Witness for the Prosecution*), ebenfalls eine schwarz-weiß Produktion aus dem Jahr 1957 unter der Regie von Billy Wilder und mit Marlene Dietrich in der Hauptrolle. Schlussendlich fiel die Entscheidung aber auf den Film *Das Urteil von Nürnberg* (englischer Originaltitel *Judgment at Nuremberg*). Der Film ist ebenfalls eine US-amerikanische schwarz-weiß Produktion und stammt aus dem Jahr 1961. Stanley Kramer führte Regie im Film, Filmgrößen wie Burt Lancaster, Marlene Dietrich oder Judy Garland sind in den Hauptrollen zu sehen, neben dem Österreicher Maximilian Schell, der 1962 für seine Rolle des Verteidigers Hans Rolfe einen Oscar und einen Golden Globe als bester Hauptdarsteller verliehen bekam (vgl. www.moviepilot.de 20015). Für die Auswahl dieses Filmbeispiels entscheidend war in erster Linie der Bezug zum Fachgebiet Recht. Weitere Entscheidungspunkte, die durchaus auch Gewicht hatten, waren, eine Produktion zu wählen, welche eine großartige schauspielerische Leistung eines bedeutenden, österreichischen Schauspielers zeigt, und gleichzeitig einen wichtigen Meilenstein der Translationswissenschaft, im Besonderen des Dolmetschens, darstellt – nämlich die Nürnberger Prozesse.

4.2. Exkurs – Die Geburtsstunde des Simultandolmetschens

Da das ausgewählte Filmbeispiel, bzw. die der Handlung zugrunde liegenden Gerichtsprozesse, unter anderem auch einen ganz entscheidenden Meilenstein in der Geschichte des Übersetzens und Dolmetschens darstellt, im Besonderen des Simultandolmetschens, wird an dieser Stelle durch einen Exkurs die Bedeutung der Nürnberger Prozesse für die Translation näher beleuchtet. Welch essentiellen Beitrag die ÜbersetzerInnen bzw. DolmetscherInnen durch ihre Arbeit zur Verständigung zwischen Völkern unterschiedlicher sprachlicher Herkunft leisten und dass durch sie erst funktionierende Kommunikation ermöglicht wird, lässt sich einmal mehr anhand des Beispiels der Nürnberger Prozesse erkennen.

„(...) the trial would not have been possible without the simultaneous interpretation into four languages.“ (Gaiba 1998:27)

Bereits vor den Nürnberger Prozessen gab es eine Reihe von Konferenzen und internationalen Zusammenkünften, bei welchen es notwendig war, vom traditionellen Konferenzdolmetschen abzuweichen und sich dem Simultandolmetschen, wie man es heute kennt, anzunähern. Das Zusammentreffen von Großmächten unterschiedlicher sprachlicher Herkunft an ein und dem selben Verhandlungstisch machte die Arbeit der DolmetscherInnen unverzichtbar und es lag im Interesse aller, dass Informationen so zeitnah wie nur irgendwie möglich in die anderen Sprachen transferiert wurden. Die technische Ausstattung allerdings war noch weit entfernt von der heutigen, modernen Simultandolmetschtechnik. Jedoch gelang es bereits im Jahre 1935 ein System einzurichten, welches es möglich machte, dass die Eröffnungsrede des 15. Internationalen Physiologenkongresses, gehalten von Iwan Petrowitsch Pawlow, simultan ins Deutsche, ins Englische und ins Französische gedolmetscht wurde. Auch im Rahmen des Völkerbundes gewann die Simultandolmetschung nach und nach an Bedeutung, wenngleich damals noch vorwiegend zuvor übersetzte Vorlagen zum Einsatz kamen (vgl. Gaiba 1998:31-32).

Mit den Nürnberger Prozessen jedoch wuchs der Anspruch an ein ausgefeiltes sprachliches System. Allen Beteiligten musste das Recht zugestanden werden, dass sie den Prozessen in ihrer Muttersprache folgen und sich auch in ihrer Muttersprache ausdrücken konnten. Dabei ging es nicht nur um die Beteiligten der Prozesse selbst, die Nürnberger Prozesse waren auch medial eine Einzigartigkeit, wie es sie in der Art und Weise bis dahin noch nie gegeben hatte. Neben den BesucherInnen der Prozesse war auch ein großes Aufgebot an PressevertreterInnen anwesend, die ebenfalls Interesse daran hatten, den Prozessverläufen zu folgen. Bis dahin war aber das Simultandolmetschen noch in den Kinderschuhen und auch

gut ausgebildete und erfahrene SimultandolmetscherInnen waren Mangelware. Erschwerend kam noch hinzu, dass die Zeit drängte. Der Termin, an welchem die Prozesse beginnen würden, war festgelegt und es war nicht mehr möglich, potentielle DolmetscherInnen Monate oder gar Jahre in eine Simultandolmetschausbildung zu schicken. Die KandidatInnen, die im Vorfeld aufs Mühsamste rekrutiert wurden, wurden eingangs auf ihre sprachlichen Fertigkeiten getestet, bevor man sie der Eignung zu SimultandolmetscherInnen unterzog. Es hat sich abgezeichnet, dass zweisprachigen Personen im Auswahlverfahren ganz klar ein Vorteil zukam. Weiters war es auch wichtig, dass die KandidatInnen gute Bildung, guten Wortschatz und kulturelles Verständnis mitbrachten, um in Verfahren wie den Nürnberger Prozessen auf ausreichend Hintergrundwissen zurückgreifen zu können. Vorteilhaft war natürlich auch, wenn die KandidatInnen bereits mit dem Fachgebiet Recht und der Rechtssprache vertraut waren. Außerdem mussten die zukünftigen DolmetscherInnen neben einer angenehmen Stimme und guter Ausdrucksweise auch unter immensem Druck arbeiten und schnelle Entscheidungen treffen können. Die ausgewählten KandidatInnen, die diesen Anforderungen genügend entsprachen, waren meist zwischen 35 und 45 Jahre alt und vorwiegend männlich, obwohl es auch einige sehr qualifizierte Damen gab.

Eine Vielzahl an geeigneten Personen wurde getestet, jedoch eine sehr geringe Anzahl der KandidatInnen brachte tatsächlich all jene Eigenschaften mit, die für eine gute Simultandolmetschleistung vorausgesetzt wurde. Die ausgewählten KandidatInnen wurden dann in speziellen Trainingseinheiten weiter ausgebildet und trainiert. In nachgestellten Verhandlungssituationen wurde der Umgang mit der Technik geübt, erfundene Plädoyers der Anklage und der Verteidigung wurden vorgelesen und gedolmetscht, wobei die Sprechgeschwindigkeit immer weiter erhöht wurde. Im Vergleich zur heutigen Ausbildung der SimultandolmetscherInnen war das Training dieser DolmetscherInnen mehr ein Training nach dem Schnellverfahren. Es wurden kaum mehr als maximal zwei Monate damit verbracht, die KandidatInnen auf ihre bevorstehende, extrem schwierige Aufgabe vorzubereiten. Einige KandidatInnen erhielten noch kürzere Trainingseinheiten, vor allem dann, wenn der Bedarf an DolmetscherInnen sehr hoch war und sehr schnell neue oder zusätzliche DolmetscherInnen eingesetzt werden mussten (vgl. Gaiba 1998:40ff).

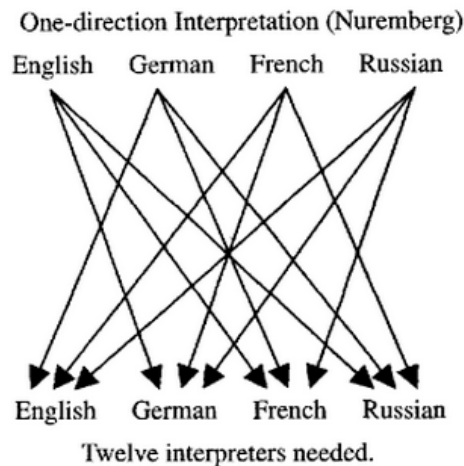
Die Arbeitsbedingungen der DolmetscherInnen bei den Nürnberger Prozessen waren sehr erschwert. Es gab noch keine geschlossenen, fast schalldichten Kabinen, wie sie heute bei professionellen Simultandolmetsch-Einsätzen verwendet werden. Der Arbeitsplatz der DolmetscherInnen bei den Nürnberger Prozessen war also keine Kabine, sondern bestand im Allgemeinen nur aus gläsernen Trennwänden. Es ist davon auszugehen, dass auch die Kopfhörer damals bei weitem noch nicht der Qualität der heutigen Modelle entsprach, dementsprechend drangen sämtliche Geräusche von außen in den Arbeitsbereich ein und die

DolmetscherInnen nahmen folglich auch ständig die Äußerungen der anderen KollegInnen sowie die Umgebungsgeräusche wahr (vgl. Gaiba 1998:67).



Abbildung 7: Dolmetscher bei den Nürnberger Prozessen (<http://uepo.de> 2015)

Auch das elektrische Equipment war verglichen mit den heutigen Standards noch in den Kinderschuhen. Die Gerichtssäle waren mit losen, nicht abgedeckten Kabeln, Mikrofonen und Kopfhörern ausgestattet. Die Beteiligten waren aber nicht immer mit dem Umgang dieser Ausstattung vertraut. Es wurde manchmal vergessen, ein Mikrofon einzuschalten, oder noch unangenehmer, das Mikrofon wurde nach der Verwendung nicht ausgeschaltet, was dazu führte, dass Gespräche hörbar waren, die nicht für die Ohren anderer Personen bestimmt waren. Auch konnte nicht wahllos durcheinander gesprochen werden, sondern die SprecherInnen mussten hintereinander abwechseln, damit es den DolmetscherInnen möglich war, eine gute Leistung zu erbringen (vgl. Gaiba 1998:68-69). Gedolmetscht wurde bei den Prozessen ausschließlich in eine Richtung, da sich herausstellte, dass damit die höchste Qualität erreicht werden konnte. Diese Methode hatte allerdings auch den Nachteil, dass ständig zwölf DolmetscherInnen im Einsatz sein mussten.



**Abbildung 8: Dolmetschung in eine Richtung
(Gaiba 1998:73)**

Da die Arbeit für die DolmetscherInnen sehr anstrengend war, musste in regelmäßigen Abständen gewechselt werden. Um Erholungspausen möglich zu machen, wurden drei Teams zu je zwölf DolmetscherInnen gebildet, deren Einsätze ständig rotierten. Von wirklicher Erholung zwischen den Einsätzen konnte jedoch nicht die Rede sein. Im Vergleich zu den heutigen Einsatzzeiten von SimultandolmetscherInnen wurde bei den Nürnberger Prozessen viel länger gearbeitet. Im Normalfall wurde erst nach 85 Minuten gewechselt, was für SimultandolmetscherInnen eine extrem lange Arbeitszeit darstellt. Das Team, das als nächstes zum Einsatz kam, verfolgte dabei im Nebenraum mit Hilfe von Kopfhörern den Verhandlungsverlauf und bereitete sich gegebenenfalls mit Wörterbüchern und Glossaren bereits auf den nächsten Einsatz vor. Team eins war somit im Gerichtssaal, Team zwei war im Nebenraum auf Abruf und bereits bei der Vorbereitung und das dritte Team hatte entweder keinen Dienst oder war mit anderen Tätigkeiten beschäftigt, wie beispielsweise Übersetzungsaufgaben, Kontrolle von Transkriptionen oder dergleichen (vgl. Gaiba1998:70-72).

4.3. Das Urteil von Nürnberg – Informationen zum Film

Im folgenden Abschnitt soll das ausgewählte Filmbeispiel, die schwarz-weiß Produktion *Das Urteil von Nürnberg*, mit englischem Originaltitel *Judgment at Nuremberg*, vorgestellt werden, um den LeserInnen dieser Arbeit die Rahmenbedingungen näherzubringen. Der Film wurde 1961 in den Vereinigten Staaten von Amerika gedreht und die Originalsprache des

Films ist somit Englisch. In 188 Minuten Spielzeit behandelt der Film ein sehr brisantes Thema, das nicht nur 1961 für Diskussionen sorgte. Die Verhandlungen der Nürnberger Prozesse sorgen bis zum heutigen Tag für geteilte Meinungen und kontroverse Standpunkte. Recht und Unrecht – heute eine ebenso schwierige Entscheidung, wie 1961 im Film, in welchem Richter Dan Haywood mit dieser diffizilen Aufgabe betraut wurde und eine Entscheidung zu fällen hatte.

4.3.1. Geschichtlicher Hintergrund als Vorlage zum Film

Den geschichtlichen Hintergrund für *Das Urteil von Nürnberg* bilden die von 1945 bis 1949 im Justizpalast Nürnberg verhandelten Prozesse sowie die zwölf sogenannten Nachfolge-Prozesse, welche allesamt als Nürnberger Prozesse bekannt sind. Angeklagt wurden dabei die Hauptkriegsverbrecher des Zweiten Weltkriegs, die sich vor dem Internationalen Militärgerichtshof zu verantworten hatten. Die Angeklagten der Nürnberger Prozesse wurden entweder hingerichtet, zu lebenslangen oder langjährigen Haftstrafen verurteilt, es gab allerdings auch einige wenige Freisprüche. Die Handlung des Films ist an die wahre Begebenheit des Juristenprozesses von 1947 angelehnt, bei welchem führende Justizbeamte und Richter des nationalsozialistischen Regimes für ihre Gräueltaten und folgens schweren Urteile während ihrer Amtszeit angeklagt und verurteilt wurden.

4.3.2. Drehbuch und Regie

Das Drehbuch zum Film *Das Urteil von Nürnberg* stammt aus der Feder des US-Amerikaners Abby Mann. Mann, Sohn einer jüdischen Einwandererfamilie aus Russland, der unter anderem auch als Erfinder von *Kojak* bekannt wurde, schrieb das Drehbuch für *Das Urteil von Nürnberg* Ende der 1950er eigentlich für das Fernsehen. Sein Werk kam allerdings nicht ins Fernsehen, sondern brachte Abby Mann schlussendlich als Kinofilm im Jahr 1961 sogar einen Oscar dafür ein.

„I believe that a writer worth his salt at all has an obligation not only to entertain but to comment on the world in which he lives, not only to comment, but maybe have a shot at reshaping the world.“
(www.foxnews.com 2015)

Mit diesen Worten nahm Mann bei der Verleihungszeremonie seinen Oscar in Empfang und ein Film, der ein überaus sensibles Thema behandelt und von vielen Seiten kritisch betrachtet wurde, ging folglich als einer der besten Gerichtsfilme in die Kinogeschichte ein.

Stanley Kramer zeichnet in *Das Urteil von Nürnberg* für Produktion und Regie verantwortlich. Der US-Amerikaner gründete nach einigen Jahren der Tätigkeit im Filmbusiness von Hollywood schlussendlich im Jahr 1947 seine eigene Produktionsfirma und hatte somit die Möglichkeit, seinen eigenen Vorstellungen vollends freien Lauf zu lassen. Seine Arbeiten wurden insgesamt mit 85 Oscar-Nominierungen bewertet, was als Indiz für die außerordentliche Qualität seiner Arbeit angesehen werden kann (vgl. Muñoz 2006:35-38). Für den Oscar selbst hat es allerdings nie ganz gereicht. Kramer wagte sich mit der Regie in *Das Urteil von Nürnberg* an ein sehr brisantes und umstrittenes Thema heran. Die tatsächlichen Prozesse waren damals noch nicht lange her, als die Produktion des Filmes begann. Dass als Vorlage für den Film der Prozess gegen Juristen und Richter diente, war das Ergebnis einer reiflichen Überlegung Kramers und ganz bewusst gewählt (vgl. Muñoz 2006:Vorwort).

4.3.3. Zum Inhalt des Films

Im stark vom Zweiten Weltkrieg zerstörten Nürnberg finden in den Jahren 1945 bis 1949 die sogenannten Nürnberger Prozesse gegen die Kriegsverbrecher des Nazi-Regimes statt. Die alliierten Mächte urteilen in diesen Gerichtsverhandlungen über jene Personen, die für das unendliche Leid und die Massentötungen während des Zweiten Weltkrieges verantwortlich waren. Einer dieser Prozesse ist jener gegen hohe Juristen und eine Anzahl von Richtern im Jahr 1948. Der US-amerikanische Richter Dan Haywood wird beauftragt, den Prozess zu leiten. Er reist dafür nach Nürnberg und bezieht Unterkunft in der Villa eines ehemaligen deutschen Generals, der in einem vorangegangenen Prozess bereits zum Tode verurteilt wurde. Bereits kurz nach Verhandlungsbeginn wird ersichtlich, dass die Anklage, vertreten durch Colonel Tad Lawson, und der deutsche Verteidiger Hans Rolfe, mehr als uneins sind. Lawson fordert eine harte, gerechte Strafe für die Verbrecher, während Rolfe sich darauf beruft, dass sein Hauptmandant sowie die weiteren Angeklagten nur die Befehle ausgeführt und das damals geltende deutsche Recht exekutiert hätten. Eine Mauer des Schweigens umgibt nicht nur die einheimische deutsche Bevölkerung, sondern anfänglich auch die Angeklagten. Der Verteidiger Rolfe leistet gute Arbeit für seine Mandanten und entkräftet alle Beweise der Anklage. Erst gegen Ende der Verhandlung bricht der Hauptangeklagte Dr. Ernst Janning das Schweigen. Er bekennt sich schuldig und bringt mit seiner Aussage viele bislang nur vermutete, grausame Einzelheiten ans Licht. Richter Haywood liegt viel an einem strengen und gerechten Urteil. Er verurteilt die Angeklagten zu lebenslanger Haft. Nach Abschluss des Prozesses besucht Verteidiger Rolfe den Richter noch einmal in dessen Unterkunft und wettet mit Haywood, dass alle Verurteilten ohnehin nach fünf Jahren wieder frei wären.

4.3.4. In den Hauptrollen

Richter Dan Haywood Gespielt vom US-Amerikaner **Spencer Tracy**, einer der größten Charakterdarsteller des 20. Jahrhunderts. Tracy verkörperte oft anständige Charaktere mit Sinn für Gerechtigkeit. Für seine Leistungen wurde er 1938 und 1939 mit einem Oscar ausgezeichnet. (<https://de.wikipedia.org> 2015)

Colonel Tad Lawson Gespielt vom US-Amerikaner **Richard Widmark**. Widmark wirkte im Laufe seiner Karriere in mehr als 75 Filmen mit und wurde am Hollywood Walk of Fame mit einem Stern für seine Leistungen ausgezeichnet. (<https://de.wikipedia.org> 2015)

Hans Rolfe Gespielt vom Österreicher **Maximilian Schell**. Der Schauspieler, Regisseur und Produzent mit österreichischer und schweizer Staatsbürgerschaft gewann 1962 für seine Rolle als Hans Rolfe den Oscar als bester Hauptdarsteller. (<https://de.wikipedia.org> 2015)

Dr. Ernst Janning Gespielt vom US-Amerikaner **Burt Lancaster**. Lancaster, der anfänglich für seine Darstellungen in Abenteuer- und Westernfilmen bekannt war, brillierte später in seiner Karriere auch in bedeutenden Charakterrollen. Lancaster wirkte in unzähligen Produktionen mit und gewann 1961 einen Oscar als bester Hauptdarsteller in *Elmer Gantry*. (<https://de.wikipedia.org> 2015)

Nicht nur die hervorragende Leistung männlicher Schauspieler prägt *Das Urteil von Nürnberg*, auch die weibliche Besetzung spricht für sich.

Frau Bertholt Die Witwe des bereits hingerichteten deutschen Generals, in dessen Villa Richter Haywood während seiner Zeit in Nürnberg wohnt, wurde von der gebürtigen deutschen Schauspielerin und Sängerin **Marlene Dietrich** gespielt. Dietrich nahm im Jahr 1939 die US-amerikanische Staatsbürgerschaft an und gilt bis dato als eine der großen Schauspielerinnen Hollywoods. Gleich

wie Richard Widmark wurde auch Dietrichs schauspielerisches Können am Hollywood Walk of Fame mit einem Stern ausgezeichnet. (<https://de.wikipedia.org> 2015)

Irene Hoffmann

Die Zeugin Irene Hoffmann wurde von der US-amerikanischen Schauspielerin und Sängerin **Judy Garland** gespielt. Garland war die Mutter von Liza Minnelli und wurde vor allem durch ihre Hauptrolle im Film *Der Zauberer von Oz* berühmt. Garland zählt wie Dietrich zu den Grande Dames von Hollywood. (<https://de.wikipedia.org> 2015)

4.3.5. Die deutsche Fassung

Die englische Originalfassung von *Judgment at Nuremberg* wurde 1961 vom Synchronstudio Ultra Film Synchron GmbH in Berlin ins Deutsche übertragen. 1949 wurde die Ultra Film Synchron GmbH in München von Josef Wolf gegründet, der sich seit 1930 intensiv mit der Synchronisation US-amerikanischer Filme beschäftigte. (<http://www.deutsche-kinemathek.de> 2015). Schon 1953 übersiedelte das Studio nach Berlin, wo sich sehr rasch die wichtigste Synchron-Hochburg Deutschlands entwickelte (<http://www.casting-network.de> 2015). Das Studio zeichnete für eine Unmenge an Synchronisationen verantwortlich bis 1982 die Ultra Film Synchron GmbH geschlossen wurde und das Nachfolgestudio "Ultrasynchron Vohrer & Wolf GmbH" entstand (<http://www.filmportal.de> 2015). Bedauerlicherweise ist es nicht möglich, Informationen über die Synchronisation von *Das Urteil von Nürnberg* in der Ultra Film Synchron GmbH zu erhalten. Auch bekannte Namen der großen deutschen Synchronstudios von heute konnten, wie den Interviews zum Thema SynchronübersetzerInnen zu entnehmen ist, keinerlei Angaben zum Studio Ultra Film Synchron geben.

Josef Wolf, Miteigentümer der Ultra Film Synchron, führte bei der Synchronisation von *Das Urteil von Nürnberg* die Synchronregie und zeichnete auch für das Verfassen des Dialogbuches verantwortlich. Wolf, der bereits auf viele Jahre Synchronerfahrung zurückblicken durfte, arbeitete an diesem Projekt ein weiteres Mal mit dem deutschen Schriftsteller Erich Maria Remarque zusammen. Remarque, war bereits für seine kritischen Romane bekannt, in denen er sich mit den Grausamkeiten des Krieges auseinandersetzte. Seine Arbeit stieß auf breite Ablehnung im NS-Regime, was dazu führte, dass seine Werke 1933 in Berlin öffentlich verbrannt wurden und ihm 1938 die deutsche Staatsbürgerschaft entzogen wurde. Remarque emigrierte erst in die Schweiz und wurde später US-

amerikanischer Staatsbürger, wo er auch Anerkennung als Schriftsteller fand. Wolf und Remarque arbeiteten bereits 1959 an der Überarbeitung des deutschen Dialogbuches für *Das letzte Ufer*, in welchem ebenfalls Stanley Kramer Regie führte, zusammen (<http://www.remarque-gesellschaft.de> 2015). 1961 entstand aus der Zusammenarbeit von Wolf und Remarque das deutsche Dialogbuch zu *Das Urteil von Nürnberg*.

4.3.6. Textbearbeitende Personen im Falle des Filmbeispiels

Die Kapitel 2 und 3 der vorliegenden Arbeit beschäftigen sich mit den Themen Fachübersetzen und Audiovisuelle Translation im Allgemeinen. Im Abschnitt 3.8. wird dabei der Fokus auf die textbearbeitenden Personen bei der Synchronisation gelegt, d.h. welche Personen sind im Laufe des gesamten Synchronisationsprozesses daran beteiligt, den Text, der als Grundlage für die Dialoge dient, zu erstellen und zu bearbeiten.

Im Falle des ausgewählten Filmbeispiels beginnt die Texterstellung zu Beginn mit dem Drehbuch in englischer Originalsprache. Abby Mann erstellte dieses Ende der 1950er Jahre. Mann besuchte die Temple University in Philadelphia und die New York University und war in seiner 50-jährigen Karriere als Drehbuchautor für Film und Fernsehen tätig, führte Regie und war selbst auch einige Male als Produzent tätig.

Mit der deutschen Synchronisation der US-amerikanischen Filmproduktion wurde die Berliner Ultra Film Synchron GmbH beauftragt. Da es zur Ultra Film Synchron GmbH keine Aufzeichnungen mehr gibt und auch keinerlei Informationen mehr eingeholt werden können, darf davon ausgegangen werden, dass für die Rohübersetzung der englischsprachigen Dialoge, wie es auch heute in den meisten Studios der Fall ist, keine professionell ausgebildeten ÜbersetzerInnen herangezogen wurden. Falls mit RohübersetzerInnen gearbeitet wurde, dann mit höchster Wahrscheinlichkeit in dem Ausmaß, wie dies auch in den heutigen Synchronstudios der Fall ist.

Für die Erstellung der deutschen Dialoge war Josef Wolf in Zusammenarbeit mit Erich Maria Remarque verantwortlich. Wolf kann im Jahr 1961 bereits auf viele Jahre Erfahrung in der Synchronisation englischsprachiger Filme zurückblicken. Er ist mit den Anforderungen eines Synchrondialogs vertraut sowie mit der Übertragung von Dialogen aus dem US-Amerikanischem ins Deutsche. Eine professionelle translatorische Ausbildung im Zusammenhang mit der Person Josef Wolf konnte allerdings nicht gefunden werden. Erich Remarque, der mit Wolf gemeinsam die deutschen Dialoge verfasste, absolvierte eine Ausbildung zum Volksschullehrer, die er 1919 abschloss. Bereits 1916 veröffentlichte

Remarque seine erste Publikation, der noch viele folgen sollten. Seine literarische Begabung, sein zum Thema des Films passendes Wissen, seine später folgende US-amerikanische Staatsbürgerschaft und die damit einhergehende englische Sprachkompetenz machen Remarque zu einem sehr kompetenten Ratgeber für Wolf. Jedoch lässt auch die Biografie von Remarque jeden Hinweis auf translatorische Ausbildung missen. Weiters war keiner der beiden, weder Wolf noch Remarque, in der Art und Weise im Bereich Recht tätig, dass man dies in Aufzeichnungen hätte nachlesen können.

Ausgegangen von der in vorangegangenen Abschnitten bereits behandelten ExpertInnenrolle der TranslatorInnen kann beim Film *Das Urteil von Nürnberg* weniger die Rede von einer ExpertInnenrolle der ÜbersetzerInnen sein. Es wird bezweifelt, dass professionell ausgebildete TranslatorInnen am Synchronisationsprozess beteiligt waren und maßgeblich das fertige Dialogbuch beeinflusst haben. Darüber hinaus ist auch zu bezweifeln, dass ÜbersetzerInnen beschäftigt wurden, die eine spezielle Ausbildung im Fachbereich Rechtsübersetzung genossen haben. Es ist davon auszugehen, dass auf die Kompetenzen dieser ExpertInnen nicht zurückgegriffen worden ist und ihr fachliches Wissen somit keinen Einfluss auf die fertige deutsche Synchronversion hatte.

Im folgenden Abschnitt werden nun einige ausgewählte Szenen des Filmes analysiert und kommentiert. Dabei wird besonderes Augenmerk darauf gelegt, ob sich das Fehlen der ExpertInnenrolle der FachübersetzerInnen oder der ÜbersetzerInnen im Allgemeinen bemerkbar macht.

4.3.7. Analyse

4.3.7.1. Analyse des Filmbeispiels: allgemeine Aspekte

Das Filmbeispiel *Das Urteil von Nürnberg* ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die Illusion des Films und sprachlich gesehen, sehr interessant zugleich. Es gibt einige Szenen im Film, die, unter dem sprachlichen Aspekt beobachtet, ein paar Fragen aufwerfen oder zumindest zur Diskussion anregen, wenn sich ZuseherInnen kritisch mit dem Film auseinandersetzen. Einige sehr auffällige Beispiele sollen hier näher beleuchtet werden:

Die Originalfassung des Films sowie die deutsche Synchronfassung zeichnen sich durch Mehrsprachigkeit aus. Gerade zu Beginn der Originalfassung wird in sprachlicher Hinsicht noch unterschieden, ob US-amerikanische SprecherInnen zu Wort kommen oder deutsche SprecherInnen. Im späteren Verlauf weicht die Mehrsprachigkeit und alle SchauspielerInnen bedienen sich der englischen Sprache. Die englische Originalfassung weist anfangs noch

durch Untertitel darauf hin, wenn SchauspielerInnen in deutscher Sprache sprechen, was durchaus eine Möglichkeit ist, der Mehrsprachigkeit Ausdruck zu verleihen. Ab **Spielminute 19:22** (das Medium wurde durchgehend mit dem VLC Media Player abgespielt und die angegebene Spielzeit bezieht sich auch jeweils darauf) wird jedoch durchgehend Englisch gesprochen. Der Verteidiger wechselt mitten in seiner Ansprache die Sprache von Deutsch auf Englisch und ab dieser Szene sprechen auch alle deutschen Charaktere Englisch. So sprechen der amerikanische Ankläger und der amerikanische Richter Englisch, aber auch der deutsche Verteidiger und die deutschen ZeugInnen. Selbst in der englischen Originalfassung ist diese Tatsache etwas befremdlich, vor allem im Fall des Zeugen Rudolph Petersen, dem im Verfahren vorgeworfen wird, geistig zurückgeblieben zu sein. Dass sich eben dieser vor Gericht fließend in einer Fremdsprache auszudrücken vermag, dem Verfahrensverlauf und den Fragen der Anklage und der Verteidigung Folge leisten kann, ist sehr unwahrscheinlich. Eine Szene mit dem Zeugen Rudolph Petersen ist vor allem aus sprachlicher Sicht besonders interessant, **Szene 52:50** das Vereidigen des Zeugen. Der Zeuge betritt den Zeugenstand, aber es werden ihm keine Kopfhörer gereicht. Der amerikanische Gerichtsbeamte beginnt unmittelbar mit der Eidesformel. Der Szene zu Folge müsste davon ausgegangen werden, dass Herr Petersen den Worten des amerikanischen Gerichtsbeamten folgen kann und auch in der Lage ist, seinen Eid auf Englisch abzulegen. Erst nachdem der Zeuge seinen Eid geleistet hat und sich setzt, reicht ihm der Beamte die Kopfhörer, mit deren Hilfe er durch die Dolmetschung der SimultandolmetscherInnen der englischen Verfahrenssprache folgen kann.

Die Szene mit der Zeugin Irene Hoffman, **Szene 1:37:32**, läuft hingegen sprachlich gesehen korrekter ab. Die Zeugin nähert sich dem Zeugenstand und der Gerichtsbeamte reicht ihr sofort die Kopfhörer, welche sie sogleich an ihr Ohr hält, um den Ausführungen des amerikanischen Beamten folgen zu können. Dass die Zeugin ihren Eid in der Originalfassung in englischer Sprache leistet ist darauf zurückzuführen, dass in diesem Abschnitt des Filmes bereits alle Charaktere Englisch sprechen.

Die Nürnberger Prozesse und auch das Filmbeispiel sind stark geprägt von der Tatsache, dass mehrere Sprachen gesprochen wurden. Im Film wird dies deutlich erkennbar, so zum Beispiel durch die Technik der Simultandolmetschung, die Lampen an den Tischen, die Kopfhörer, die von den Beteiligten verwendet werden, die Arbeitsbereiche der SimultandolmetscherInnen. Zu Beginn des Verfahrens ist die Dolmetschleistung noch hörbar, erst die Ausführung in Originalsprache, dann die gedolmetschte Version. Auf die Arbeit der DolmetscherInnen wird auch besonders in **Szene 16:47** hingewiesen. Der Richter mahnt in der englischen Originalfassung den Ankläger, etwas langsamer zu sprechen, als dessen zweite Lampe zu blinken beginnt. Der Richter weist darauf hin, dass das Sprechtempo für die Dolmetschung zu schnell ist. In der deutschen Synchronfassung jedoch wurden die englischen

„interpreter“ mit dem deutschen Wort "Protokollführung" ersetzt, was eindeutig eine falsche Übersetzung ist, für die auch kein Fachübersetzer nötig gewesen wäre. Es könnte argumentiert werden, dass in der deutschen Synchronfassung ja alle SprecherInnen Deutsch sprechen und somit die Dolmetschung ohnehin überflüssig ist, was der Grund für die Wortwahl "Protokollführung" hätte sein können. Da es aber in dieser Szene ganz explizit um die DolmetscherInnen geht, wäre die Übersetzung mit "Dolmetschung" in jedem Fall natürlicher gewesen.

Gibt es in der englischen Originalfassung bereits Aspekte, die bezogen auf die gesprochene Sprache, nicht ganz korrekt sind, kommen in der deutschen Synchronfassung noch weitere hinzu. Die deutsche Synchronfassung wird mit dem Problem konfrontiert, keinen Unterschied machen zu können, ob der Charakter Englisch sprechender Amerikaner ist, oder Deutsch sprechende/r Deutsche/r, alle Charaktere sprechen Deutsch. In ausgewählten Szenen wurde jedoch entschieden, dass sich die Charaktere in englischer Sprache miteinander unterhalten, so etwa in **Szene 1:20:25**. Frau Berthold spaziert mit Richter Haywood durch die Gassen und es ist ein deutschsprachiges Lied zu hören. Die beiden unterhalten sich ganz plötzlich in englischer Sprache miteinander, obwohl sie in der Szene zuvor, in der sie sich vor dem Spaziergang begegneten, noch Deutsch sprachen. Dieser Wechsel der Konversationssprache kann als verwirrend empfunden werden. Eine Begründung für den Sprachwechsel könnte die Betonung sein, dass Frau Berthold einige Zeit in Amerika verbrachte und aus diesem Grund gut Englisch spricht. Man gewinnt den Eindruck, dass dieser Aufenthalt viele positive Erinnerungen hinterlassen hat und sie dem US-amerikanischen Volke im Grunde zugetan ist, obwohl das Gericht, welches unter anderen auch von den US-Amerikanern besetzt war, ihren Ehemann zum Tode verurteilte. Vielleicht fand Frau Berthold in dieser Szene einfach Gefallen daran, wieder einmal Englisch zu sprechen und spricht deswegen mit dem Richter in seiner Muttersprache. Möglicherweise wurde der Sprachwechsel auch deshalb vollzogen, um es Frau Berthold zu ermöglichen, den deutschen Text des Liedes auf Englisch zu dolmetschen und zu erklären. Kritisch hinterfragt ist es zwar seltsam, dass sich der Richter zu Beginn auf Deutsch mit Frau Berthold unterhält, sie beide erst später zum Englischen wechseln, aber lässt man sich auf die Illusion des Films ein, ist der Sprachwechsel bloß ein unterhaltsamer Nebeneffekt. Zwei- oder mehrsprachige Filme stellen immer eine Herausforderung dar, die mit Hilfe von Untertiteln gelöst werden kann, jedoch ist dies nicht immer zielführend und mitunter auch sehr störend. Was die beste Lösung für die jeweilige Szene ist, muss im Einzelfall entschieden werden und wird in der Regel sowohl ein Für als auch ein Wider haben.

4.3.7.2. Analyse der Synchronversion: translatorische Aspekte

Um die Frage zu beantworten, ob die synchronisierten Dialoge Rückschluss auf das Fehlen von professioneller Übersetzungsleistung zulässt, werden im nächsten Abschnitt ausgewählte Szenen im Hinblick auf ihre Übertragung vom Englischen ins Deutsche näher beleuchtet und kommentiert. Die Auswahl der Szenen erfolgte zufällig. Dazu wurde die deutsche Synchronversion und die englische Originalfassung jeweils ein Mal angesehen und Szenen, in welchen bei der ersten Ansicht interessante Aspekte zu beobachten waren, wurden dann für die Analyse ausgewählt. Dabei wird die Szene zunächst vorgestellt, um den LeserInnen einen besseren Überblick zu ermöglichen. Die Szenen werden im Folgenden immer mit der Spielstunde, der Spielminute und der Sekunde bezeichnet, z.B. 01:05:37 entspricht 1 Stunde, 5 Minuten und 37 Sekunden Spielzeit. Die ausgewählten Benennungen werden in einer Tabelle dargestellt. Das Augenmerk liegt dabei auf den englischen und deutschsprachigen Dialogtexten. Zusätzlich werden die deutschen Untertiteltexte ebenfalls in die Analyse miteinbezogen, wenn dies von sprachlichem Interesse ist. Im Anschluss an die Tabelle folgen Anmerkungen zu den Benennungen und der Übersetzung im Allgemeinen.

EN	Originalfassung in Englisch	ä	Nomen
DE	Synchronfassung in Deutsch	n.f.	Nomen feminin
DE UT	Untertitel in Deutsch	n.m.	Nomen maskulin
BEN	Benennung	n.n.	Nomen neutral
CTX	Kontextangabe aus der Szene	v.	Verb
DEF	Definition	a.	Adjektiv
QUA	Quellenangabe	pl.	Plural

Tabelle 3: Terminologische Abkürzungen der Tabellen

Da im ausgewählten Filmbeispiel davon ausgegangen werden muss, dass keine professionellen ÜbersetzerInnen für die Endfassung der deutschen Dialogtexte verantwortlich zeichnen, wird angenommen, dass, wie im Kapitel 4.3.6 erwähnt, Josef Wolf von der Ultra Film Synchron und Erich Maria Remarque für die Dialogtexte verantwortlich waren.

Einer Übersetzung sollte im Idealfall immer ein Übersetzungsauftrag vorangehen, aus welchem sich folgende Fragen erschließen lassen:

- wann wird der Zieltext rezipiert
- wo wird der Zieltext rezipiert
- von wem wird der Zieltext rezipiert

- zu welchem Zweck wird der Zieltext rezipiert

Diesen Kernfragen entsprechend sollte im Anschluss das Translat angefertigt werden. Im vorliegenden Fall wird davon ausgegangen, dass der Zieltext, also der deutsche Synchrondialog, jederzeit nach Veröffentlichung der deutschen Synchronfassung rezipiert werden kann. Das Wo kann zum einen in Kinosälen im Zuge einer öffentlichen Vorstellung sein, oder im Fernsehen, oder auch im privaten Bereich, wenn das Medium als Videokassette oder als DVD erworben und zu Hause konsumiert wird. Das Zielpublikum der deutschen Fassung ist aller Wahrscheinlichkeit weit gefasst und begrenzt sich nicht nur auf ZuseherInnen, die an Geschichte interessiert sind und jene, die mit dem Fachgebiet Recht zu tun haben. Der Zieltext sollte also für die breite Masse verfasst worden sein. Der Zweck der deutschen Dialoge ist, dass auch das deutschsprachige Publikum eine US-amerikanische Filmproduktion konsumieren und sprachlich verstehen kann. Im Besonderen stellt sich jedoch noch die Frage, welchem Auftrag die deutsche Synchronfassung nun genau folgte:

- 1) Übertragung des Ausgangstextes ins Deutsche unter Verwendung der in der deutschen Rechtssprache verwendeter Terminologie, oder
- 2) Übertragung ins Deutsche unter Beibehaltung in der Filmsprache gängiger Ausdrücke

Szene 11:24



Abbildung 9: Das Urteil von Nürnberg - Szene 11:24 (Twentieth Century Fox)

Die Szene zeigt den Gerichtssaal zum ersten Mal. Die Technik für die Simultandolmetschung wird überprüft, ZuseherInnen sitzen auf den Publikumsplätzen, GerichtsbeamtenInnen, die Anklage und die Verteidigung sind anwesend, die Angeklagten werden in den Gerichtssaal geführt. Captain Byers, der Assistent von Richter Haywood, erklärt mit seiner Aussage die Gerichtsverhandlung für eröffnet.

	EN	DE	DE UT
BEN	tribunal, n.	Sitzung, n.f.	Gericht, n.n.
CTX	The <i>tribunal</i> is now in session.	Die <i>Sitzung</i> ist eröffnet.	Das <i>Gericht</i> ist anwesend.
DEF	a) A court or other judicial body. b) An officer or body with the authority to pronounce judgment on a matter based upon the evidence.	Versammlung, Zusammenkunft einer Vereinigung, eines Gremiums o.Ä., bei der über etwas beraten wird, Beschlüsse gefasst werden.	a) Öffentliche Institution, die vom Staat mit der Rechtsprechung betraut ist, Verstöße gegen Gesetze bestraft und Streitigkeiten schlichtet. b) Richterkollegium
QUA	Webster's New World Law Dictionary unter: http://www.yourdictionary.com/ Stand: 10.01.2016	Duden, Deutsches Universalwörterbuch unter: http://www.duden.de Stand: 10.01.2016	Duden, Deutsches Universalwörterbuch unter: http://www.duden.de Stand: 10.01.2016

Tabelle 4: tribunal

Spricht man von situationsadäquatem Übersetzen, kann der Dialogtext der deutschen Synchronfassung als funktionierend angesehen werden. In der entsprechenden Situation stellt er eine durchaus übliche Aussage dar und wird vom deutschsprachigen Publikum verstanden und aller Wahrscheinlichkeit auch so erwartet. Eine weitere Möglichkeit der Übersetzung wäre unter anderen „Die Verhandlung ist eröffnet“ gewesen. Wird davon ausgegangen, dass vor der Formulierung des Dialogtextes eine Rohübersetzung angefertigt wurde, welche in der Regel eine Wort-für-Wort-Übersetzung darstellt, so könnte diese in etwa folgendermaßen gelautet haben:

The tribunal is now in session. ⇒ *Das Gericht ist nun in Sitzung.*

Festzustellen ist, dass bei der Formulierung des finalen Synchrondialogs die Rohübersetzung in der Tat nur als Hilfstext gedient haben musste und nicht zu hundert Prozent für den Dialogtext übernommen wurde. Bei der Formulierung des Untertiteltexes fand jedoch die Rohübersetzung mehr Eingang. Der deutsche Untertiteltext in dieser Szene ist als nicht authentisch und in einer entsprechenden Situation nicht gebräuchlich einzustufen. Es stellt sich hier die Frage, weshalb es zu dieser Wortwahl kam. Eine große Herausforderung bei der Untertitelung stellt unter anderen die Beschränkung der Zeichen dar, da der Platz für den Untertiteltext sehr begrenzt ist. Beim vorliegenden Beispiel haben jedoch der gesprochene Dialogtext und der Untertiteltext die exakt selbe Zeichenzahl, d.h. für den deutschen Untertitel hätte der deutsche Dialogtext einfach übernommen werden können.

Szene 14:26



Abbildung 10: Das Urteil von Nürnberg -
Szene 14:26 (Twentieth Century Fox)

Die Szene zeigt die Verlesung der Anklageschrift durch Richter Haywood und die Reaktion des Hauptangeklagten Dr. Ernst Janning auf die ihm vorgeworfenen Punkte. Da der Angeklagte sich der Äußerung verweigert, ergreift sein Verteidiger Rolfe das Wort für ihn. Herr Rolfe wendet sich mit seiner Aussage an das Gericht.

	EN	DE	DE UT
BEN	Your Honour	Hohes Gericht	-
CTX	I represent the defendant, <i>Your Honour</i> .	Ich vertrete den Angeklagten, <i>Hohes Gericht</i> .	Ich vertrete den Angeklagten.
DEF	Addressing a judge in court	Anrede des Gerichts	-
QUA	http://www.fedcourt.gov.au/attending-court/forms_address Stand:19.01.2016	Klemke/Elbs, Einführung in die Praxis der Strafverteidigung.	-

Tabelle 5: Your Honour

In dieser Szene soll auf eine Phrase Bezug genommen werden, die im Gerichtssaal unumgänglich ist – die Anrede des Gerichts bzw. RichterInnen. Im englischen Sprachraum gibt es einige Empfehlungen, wie man sich an RichterInnen, das Gericht als Institution oder an StaatsanwälteInnen richtet, sowohl im Gerichtssaal selbst als auch in der Korrespondenz. Die Anrede „Your Honour“ ist sowohl in Australien (siehe Quellenangabe des Szenenbeispiels), in Kanada (<https://albertacourts.ca> 2016) als auch in den Vereinigten Staaten von Amerika (<http://www.ehow.com> 2016) die erste Wahl, sich als Zeuge/Zeugin oder Angeklagte/r an das Gericht bzw. RichterInnen zu wenden. Im deutschen Sprachraum, vor allem in Deutschland,

da dies ja auch das Land war, in welchem die Nürnberger Prozesse stattfanden, scheint die Anrede „Hohes Gericht“ etwas widersprüchlich zu sein. In ihrem Werk *Einführung in die Praxis der Strafverteidigung*, welches sich speziell an EinsteigerInnen richtet, raten Klemke und Elbs (2013:352) angehenden StrafverteidigerInnen mit der Aussage „Vermeiden sollte er [der Verteidiger] die altertümliche und unterwürfige Anrede [im Original fett] ‚Hohes Gericht‘“ sogar ab, diese Anrede im Gerichtssaal zu verwenden. Stattdessen empfehlen die Autoren sich mit Anreden wie „Meine Damen und Herren“ oder mit „Meine Damen und Herren Richter“ an das Gericht zu wenden. Eine ganz andere Sicht vertritt Dr. Christian Theiß (2015), Richter am Amtsgericht, in seinem Werk *Sitzungsdienst des Staatsanwalts*, welches sich an unerfahrene ReferendarInnen und junge StaatsanwältInnen richtet. Im Kapitel 2: Die Hauptverhandlung unter Punkt N: Das Plädoyer im Abschnitt 141 behandelt er die Anrede und schreibt:

„Das Plädoyer sollte mit einer Anrede beginnen. (...) Da das Plädoyer als Entscheidungsvorschlag und -antrag an das Gericht adressiert ist, sollte meines Erachtens auch nur das Gericht angesprochen werden.

Formulierungsbeispiel: [im Original fett] ‚Hohes Gericht‘“

Weiters wurde ein in Österreich ausgebildeter Jurist (auf die namentlicher Erwähnung wird auf Wunsch verzichtet) zur Verwendung der Anrede „Hohes Gericht“ persönlich befragt und gab an, dass die Anrede „Hohes Gericht“ durchaus nach wie vor gebräuchlich ist, jedoch weniger im Gerichtssaal, als in der Korrespondenz.

Im deutschen Dialogtext kann die Anrede „Hohes Gericht“, mit welcher sich Verteidiger Rolfe an Richter Haywood wendet, somit als durchaus gebräuchlich eingestuft werden. Beim deutschen Untertiteltext wurde die Entscheidung getroffen, die Anrede komplett wegzulassen. Rein technisch wäre es jedoch möglich gewesen, die Anrede in einer zweiten Untertitelzeile noch hinzuzufügen und das Lesen dieses Zusatzes wäre dem Publikum durchaus noch zumutbar gewesen.

Szene 16:09



Abbildung 11: Das Urteil von Nürnberg - Szene 16:09 (Twentieth Century Fox)

In dieser Szene hält Colonel Lawson als Ankläger sein Eröffnungsplädoyer und wendet sich mit seiner Aussage an die Richter.

	EN	DE	DE UT
BEN	Your Honours	Euer Ehren	-
CTX	Therefore you, <i>Your Honours</i> , as judges on the bench, will be sitting in judgement of judges in the dock.	Sie, <i>Euer Ehren</i> , haben die Aufgabe, in diesem Verfahren als Richter über Richter zu urteilen.	Deshalb werden Sie, als Richter auf der Richterbank, Gericht sitzen über Richter, die auf der Anklagebank sitzen.
DEF	Addressing a judge in court	Anrede des Gerichts in synchronisierten Filmen	-
QUA	http://www.fedcourt.gov.au/attending-court/forms_address Stand: 19.01.2016	http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Euer%20Ehren!&bool=relevanz&suchspalte%5B%5D=rart_ou Stand: 19.01.2016	-

Tabelle 6: Your Honours

Im Gegensatz zu Verteidiger Rolfe spricht Ankläger Lawson das Gericht nicht mit "Hohes Gericht" an, sondern verwendet stattdessen die Anrede "Euer Ehren". Die direkte Übersetzung von *Your Honours* ist in Film- und Fernsehproduktionen aus dem anglo-amerikanischen Sprachraum sehr verbreitet. Hier stellt sich nun die Frage nach dem Übersetzungsauftrag, welche vor der Szenenanalyse aufgeworfen wurde. Lautete der Auftrag, Übertragung des englischsprachigen Originaldialogs ins Deutsche unter Beibehaltung in der Filmsprache gängiger Ausdrücke? Wenn dies der Fall war, dann ist Euer Ehren die richtige

Übersetzungslösung gewesen. Anzumerken ist jedoch noch der Wechsel von Plural in der Originalfassung auf Singular in der Synchronfassung. In der betreffenden Situation wirkt der Wechsel auf das Singular im Deutschen nicht befremdlich, da den Vorsitz in dieser Szene eine Person inne hat. Lautete der Auftrag, Übertragung des Ausgangstextes ins Deutsche unter Verwendung der in der deutschen Rechtssprache verwendeter Terminologie, dann hätte bei der Übersetzung nach anderen Möglichkeiten gesucht werden müssen. Als Alternativen würden hierbei folgende Anreden in Frage kommen:

In Deutschland: "Herr Vorsitzender" bzw. "Frau Vorsitzendes", wenn man sich direkt an den Vorsitz richtet, oder
Name und ggf. Titel, wie beispielsweise "Herr Dr. Klöbner", wenn man sich nicht an den Vorsitzenden, sondern an den Beisitz wendet. (vgl. <http://www.anwalt24.de> 2016)

In Österreich: Die üblichste Anrede, die auch Anreden wie Landesgerichtsrat, Oberlandesgerichtsrat, etc. abkürzt, ist "Herr Rat" bzw. "Frau Rat" (vgl. Sedlaczek 2012)

Szene 15:21



Abbildung 12: Das Urteil von Nürnberg - Szene 15:21 (Twentieth Century Fox)

Nachdem sich die Angeklagten für "nicht schuldig" bekannt haben, erteilt Richter Haywood in dieser Szene nun der Anklage, vertreten durch Colonel Lawson, das Wort.

	EN	DE	DE UT
BEN	opening address n.	Eröffnungsantrag n.m.	Eröffnungsansprache n.f.
CTX	The prosecution will begin its <i>opening address</i> .	Die Anklage kann ihren <i>Eröffnungsantrag</i> stellen.	Die Anklage beginnt mit ihrer <i>Eröffnungsansprache</i> .
DEF	(...) is an outline of the charges and the evidence the prosecutor intends to present in your trial.	Zivilprozess: Aufforderung an das Gericht oder ein Gerichtsorgan, eine inhaltlich bestimmte Entscheidung zu erlassen .	Ansprache, mit der eine Veranstaltung eröffnet wird.
QUA	http://www.armstronglegal.com.au/criminal-law/trials/opening-address Stand: 19.01.2016	http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/antrag.html Stand: 26.01.2016	Duden, Deutsches Universalwörterbuch unter: http://www.duden.de Stand: 19.01.2016

Tabelle 7: opening address

Im österreichischen Strafrecht (www.help.gv.at 2016) läuft die Hauptverhandlung eines Strafprozesses in der Regel nach folgendem Schema ab:

- Aufruf der **Sache**
- "**Generalien**" (Alter, Beruf usw.) des Angeklagten
- bei Laienbeteiligung: **Beeidigung** der Schöffen oder Geschworenen
- Vortrag der Anklageschrift (Eröffnungsplädoyer des **Staatsanwaltes**)

- Eröffnungsvortrag des **Privatbeteiligtenvertreters**
- Gegenäußerung (Eröffnungsplädoyer des **Verteidigers**)
- **Vernehmung** des Angeklagten
- **Beweisverfahren** (Feststellung des Sachverhalts mit Hilfe von Beweismitteln, z.B. Zeugen, Augenschein, Sachverständige, Urkunden),
- Schlussvortrag (Schlussplädoyer) des **Staatsanwalts**
- Schlussvortrag (Schlussplädoyer) des **Privatbeteiligtenvertreters**
- Schlussvortrag (Schlussplädoyer) des **Verteidigers**
- Schlusswort des **Angeklagten**
- **Beratung** des Gerichts (Urteilsfällung)
- **Urteilsverkündung** und **Rechtsmittelbelehrung**

Der Ablauf eines Strafverfahrens in der Bundesrepublik Deutschland ist dem österreichischen sehr ähnlich (vgl. <http://strafverteidigung-steinbeck.de> 2016) und beinhaltet im Allgemeinen folgende Punkte:

- Aufruf zur Sache
- Der Richter stellt Anwesenheit fest, Belehrung über Rechte und Pflichten
- Das Gericht befragt den Angeklagten über persönliche Verhältnisse
- Der Staatsanwalt verliest die Anklage
- Der Angeklagte wird über sein Schweigerecht informiert, ggf. wird er vom Gericht vernommen
- Beweisaufnahme erfolgt
- Die Staatsanwaltschaft und der Verteidiger halten ihre Plädoyers
- Der Angeklagte hat das „letzte Wort“
- Das Gericht zieht sich zur Beratung zurück und trifft das Urteil
- Das Urteil wird verkündet und die Rechtsmittelbelehrung erfolgt

Bereits aus den Abläufen einer Hauptverhandlung in einem Strafprozess in Österreich und in Deutschland lassen sich Termini gewinnen, die für die Übersetzung der analysierten Szene herangezogen werden könnten. Mit *opening address* stimmt aller Wahrscheinlichkeit nach der Punkt "Vortrag der Anklageschrift (Eröffnungsplädoyer des **Staatsanwaltes**)" nach dem österreichischen Ablauf, bzw. der Punkt "Der Staatsanwalt verliest die Anklage" nach dem deutschen Ablauf überein. Demgemäß könnten für die Übersetzung folgende Möglichkeiten verwendet werden:

- Vortrag der Anklageschrift
- Eröffnungsplädoyer
- Staatsanwalt verliest die Anklage

Darüber hinaus liefert das Law Dictionary für *opening address* die Variante

- Eröffnungsrede, -ansprache,

welche ebenfalls noch in Frage kommen würde und so auch im deutschen Untertiteltext verwendet wurde. Laut Angaben des bereits weiter oben befragten in Österreich ausgebildeten Juristen ist der Ausdruck "Plädoyer" nicht sehr gebräuchlich, im Allgemeinen spricht man von "Verlesung der Anklageschrift". Den Angaben eines in Deutschland tätigen Anwalts (auf die namentlicher Erwähnung wird auf Wunsch verzichtet) zufolge kann in der Bundesrepublik in der analysierten Szene durchaus von "Eröffnungsrede" gesprochen werden. Die im deutschen Synchrondialog verwendete Benennung "**Eröffnungsantrag**" ist in dieser Situation nicht gebräuchlich. Der Terminus Eröffnungsantrag findet beispielsweise in einem Insolvenzverfahren Anwendung, bei welchem keine außergerichtliche Einigung gefunden werden konnte und somit ein Verfahren vor Gericht notwendig ist. Vor dem gerichtlichen Verfahren muss ein Eröffnungsantrag mittels entsprechendem Formular eingereicht werden (vgl. Wilde 2010:79).

Szene 2:33:31



Abbildung 13: Das Urteil von Nürnberg - Szene 2:33:31 (Twentieth Century Fox)

Nachdem Colonel Lawson seine Rede beendet hat, erteilt Richter Haywood den Angeklagten das Wort, bevor sich das Gericht zur Beratung zurückzieht.

	EN	DE	DE UT
BEN	final statements n.pl.	Schlusswort n.n.	Schlusserklärungen n.pl.
CTX	The defendants may now make their <i>final statements</i> .	Wir kommen nunmehr zum <i>Schlusswort</i> der Angeklagten.	Die Angeklagten können nun ihre <i>Schlusserklärungen</i> abgeben.
DEF	When a person accused of a crime is convicted and sentenced to capital punishment, the person can make a final statement, or express their last words, before being executed.	Abschließende Äußerung	Zusammenfassende, abschließende [offizielle] Erklärung
QUA	https://en.wikipedia.org/wiki/Final_statement Stand 27.01.2016	Duden, Deutsches Universal- wörterbuch unter: http://www.duden.de Stand: 27.01.2016	Duden, Deutsches Universal- wörterbuch unter: http://www.duden.de Stand: 19.01.2016

Tabelle 8: final statements

Die deutsche Synchronversion verwendet in dieser Szene den Terminus "Schlusswort", welcher im Prozessablauf eines österreichischen Strafverfahrens durchaus genutzt wird und auch in Deutschland in dieser Situation üblich erscheint. Weshalb der deutsche Untertiteltext sich der Benennung "Schlusserklärung" bedient, ist un schlüssig, zumal der gesprochene Szenendialog weniger Zeichen enthält und somit auch möglich gewesen wäre.

Szene 2:41:16



Abbildung 14: Das Urteil von Nürnberg - Szene 2:41:16 (Twentieth Century Fox)

In dieser Szene kehrt das Gericht, nachdem es sich zur Beratung und Urteilsfindung zurückgezogen hat, wieder in den Gerichtssaal zurück. Richter Haywood beginnt mit der Urteilsverkündung.

	EN	DE	DE UT
BEN	final arguments n.pl.	Plädoyers n.pl.	Schlussplädoyers n.pl.
CTX	And <i>final arguments</i> of counsel have been concluded.	Die <i>Plädoyers</i> der Anwälte sind in aller Form abgeschlossen.	und die <i>Schlussplädoyers</i> wurden gehalten.
DEF	The course of conduct following the close of introduction of all evidence, whereby the attorneys summarize the evidence they have presented to the jury.	Schlussvortrag des Verteidigers oder Staatsanwalts in der mündlichen Verhandlung eines Strafprozesses..	Schlussvortrag in der Hauptverhandlung, in dem deren Ergebnis in tatsächlicher und rechtlicher Hinsicht gewürdigt wird.
QUA	http://www.lawyerintl.com/law-dictionary/153-final%20arguments Stand: 27.01.2015	http://www.juraforum.de/lexikon/plaedoyer Stand: 27.01.2016	http://www.rechtslexikon.net/d/plaedoyer/plaedoyer.htm Stand: 27.01.2016

Tabelle 9: final arguments

Der verwendete Terminus Plädoyer sowie der in der Untertitelung verwendete Terminus Schlussplädoyer sind voll und ganz der Situation entsprechend gewählt worden und fügen sich stimmig in den deutschen Dialogtext ein.

Szene 52:51



Abbildung 15: Das Urteil von Nürnberg - Szene 52:51 (Twentieth Century Fox)

Die Szene zeigt den Zeugen Rudolph Petersen beim Betreten des Zeugenstandes. Captain Byers fordert Petersen auf, seine rechte Hand zu heben. Byers trägt dem Zeugen daraufhin die Eidesformel vor.

	EN	DE	DE UT
Eides- formel der Szene	Captain Byers: I swear by God the Almighty and Omniscient that I will speak the pure truth and withhold and add nothing.	Captain Byers: Ich schwöre bei Gott, dem Allmächtigen und Allwissenden, dass ich die reine Wahrheit sage, nichts verschweigen und nichts hinzusetzen werde.	Captain Byers: Ich schwöre bei Gott, dass ich die reine Wahrheit sage und nichts als die Wahrheit.
	Rudolph Petersen: Yes, I do.	Rudolph Petersen: Ja, ich schwöre.	Rudolph Petersen: Ich schwöre.

Tabelle 10: oath at the Nuremberg trials

Die Szenen, in welchen die Zeugen des Prozesses ihren Eid ablegen, stellen einen weiteren interessanten Aspekt dar. Aus Originalaufzeichnungen der Nürnberger Prozesse geht hervor, dass die Eidesformel der englischen Originalfassung sowie die Eidesformel der deutschen Synchronversion eben so verwendet wurden. Im April 1946 leistete Julius Streicher, Gründer, Eigentümer und Herausgeber des Hetzblattes *Der Stürmer*, mit eben dieser Eidesformel vor Gericht seinen Eid. Die Eidesformel wurde Streicher dabei in englischer Sprache vorgetragen. Durch die Dolmetschung war er dank seiner Kopfhörer in der Lage, die deutsche, gedolmetschte Version der englischen Eidesformel zu hören, welche er dann laut auf Deutsch

wiederholte (vgl. <http://www.ushmm.org> 2016). Streicher leistete seinen Eid mit erhobener, rechter Hand, wie dies die Strafprozessordnung der Bundesrepublik Deutschland unter §64 (4) vorsieht. Im Prozess gegen Albert Speer im Juni 1946 leistete Speer, Architekt und ab 1942 Reichsminister für Bewaffnung und Munition, seinen Eid mit derselben Eidesformel wie Streicher nur wenige Monate vor ihm. Im Gegensatz zu Streicher erhob Speer die rechte Hand und streckte dabei noch zusätzlich den Daumen, den Zeigefinger und den Mittelfinger empor, wie dies in Österreich das Reichsgesetzblatt unter Nr. 33/1868 §4 für Personen vorsieht, die sich zum christlichen Glauben bekennen (vgl. <http://www.ushmm.org> 2016).

Die Eidesformeln, mit welchen Zeugen heute im Strafprozess ihren Eid leisten, können in den einzelnen US-amerikanischen Bundesstaaten leicht variieren.

	Eidesformeln für Zeugen im Strafprozess	
USA Georgia Code	"Do you solemnly swear or affirm that the evidence you shall give the grand jury on this bill of indictment or presentment shall be the truth, the whole truth, and nothing but the truth? So help you God."	http://law.justia.com/codes/georgia/2010/title-15/chapter-12/article-4/part-1/15-12-68 Stand: 27.01.2016
USA Washington State Legislature	"You do solemnly swear that the evidence you shall give in the issue (or matter) now pending between and shall be the truth, the whole truth, and nothing but the truth, so help you God."	http://app.leg.wa.gov/RCW/default.aspx?cite=5.28.020 Stand: 27.01.2016

Tabelle 11: oaths USA

Zusätzlich zur Eidesformel wird auch festgelegt, dass je nach religiösem Bekenntnis die Eidesformel oder die Art und Weise wie der Eid abgelegt wird, angepasst werden kann. So sieht beispielsweise das Gesetz im Bundesstaat Washington vor, dass Personen, die sich nicht zum christlichen Glauben bekennen, in jener Art und Weise ihren Eid ablegen, wie dies ihre Religion vorsieht, sofern es dazu Richtlinien gibt (vgl. <http://app.leg.wa.gov> 2016).

In der Bundesrepublik Deutschland wird das Ablegen des Eides sowie die Eidesformel in der Strafprozessordnung StPO unter §64 geregelt.

BRD	„Sie schwören bei Gott dem Allmächtigen und Allwissenden, dass Sie nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen haben“	https://www.gesetze-im-internet.de stop §64 Stand: 27.01.2015
------------	--	--

Tabelle 12 : Eidesformel Deutschland StPO §64

Wie in den Vereinigten Staaten von Amerika sieht auch das deutsche Gesetz vor, dass bei der Ablegung des Eides auf Unterschiede hinsichtlich religiöser Bekenntnisse eingegangen wird. Unter StPO §64 (4) wird darüber hinaus festgelegt, dass Schwörende beim Ablegen des Eides die rechte Hand zu heben haben.

In Österreich werden die Einzelheiten zur Eidesablegung vor Gericht im Reichsgesetzblatt RGBI Nr. 33/1868 geregelt

AUT	„Ich schwöre bei Gott dem Allmächtigen und Allwissenden einen reinen Eid, daß ich über Alles, worüber ich von dem Gerichte befragt worden bin (werde befragt werden), die reine und volle Wahrheit und nichts als die Wahrheit ausgesagt habe (aussagen werde); so wahr mir Gott helfe!“	https://www.ris.bka.gv.at RGBI Nr. 33/1868 §1 Stand: 27.01.2016
------------	--	---

Tabelle 13: Eidesformel Österreich RGBI Nr. 33/1868

Wie in den USA und auch in Deutschland wird auf unterschiedliche religiöse Bekenntnisse eingegangen und entsprechende Vorgehensweisen festgelegt. Zusätzlich wird unter §4 geregelt, dass Schwörende die rechte Hand zu heben haben und dabei den Daumen, den Zeigefinger und den Mittelfinger emporzustrecken haben. Per Gesetz muss der Eid vor einem Kruzifix und zwei brennenden Kerzen abgelegt werden (vgl. <https://www.ris.bka.gv.at> 2016). Eben dieser §4 und das darin erwähnte Kreuz wurde im April 2010 am Landesgericht Wiener Neustadt zum Streitpunkt. Der Angeklagte sah im Kreuz einen Verstoß gegen den Gleichheitsgrundsatz und forderte dessen Entfernung. Die Richterin verwies daraufhin auf RGBI Nr 33/1868 §4 und legte dar, dass das Kreuz zur Eidesablegung gläubiger Christen notwendig sei. Laut Philipp Aichinger von *Die Presse* sei jedoch die Eidesablegung der Zeugen im gerichtlichen Alltag eher eine Seltenheit (vgl. Aichinger 2010).

Im Falle der analysierten Szene der Eidesablegung von Rudolph Petersen wurde bei der deutschen Synchronversion eine wörtliche Übersetzung des englischen Originaldialogs gewählt. Diese Eidesformel entspricht der tatsächlichen Eidesformel der Nürnberger Prozesse in den Jahren 1945 - 1949, jedoch nicht der heute in der Bundesrepublik Deutschland geltenden Eidesformel und auch nicht jener Eidesformel, die in Österreich gesetzlich

vorgeschrieben ist. Die Entscheidung, in der Übersetzung die tatsächlich verwendete Eidesformel zu wählen, wurde gut getroffen und ist der Situation entsprechend.

Der deutsche Untertiteltext hingegen weist eine Besonderheit auf. Abgesehen von der starken Kürzung verglichen mit dem gesprochenen deutschen Dialogtext, endet der Untertiteltext mit den Worten "... die reine Wahrheit (...) und nichts als die Wahrheit". Hier weicht der Untertiteltext stark von den Dialogtexten ab und orientiert sich mehr an den heute gebräuchlichen Eidesformeln der USA, welche im Englischen ebenfalls mit folgenden Worten enden:

the whole truth, and nothing but the truth

5. CONCLUSIO

Synchronisation von Filmen und Fachübersetzen Recht – zwei Tätigkeitsfelder innerhalb der Translation, die auf den ersten Blick sehr unterschiedlich anmuten, sich aber bei genauerem Hinsehen recht gut miteinander kombinieren lassen würden. Das Thema dieser Arbeit war es, herauszufinden, welche Rolle FachübersetzerInnen bei der Synchronisation von Filmen mit rechtlichem Inhalt spielen. Inwieweit ist es möglich, die fachübersetzerischen Fertigkeiten von professionell ausgebildeten FachübersetzerInnen bei einer Synchronisation zum Einsatz zu bringen? Und was verrät der fertig synchronisierte Dialogtext über den Übersetzungsprozess? Lässt er Rückschlüsse zu, ob professionelle ÜbersetzerInnen mitgearbeitet haben, oder zeichnet sich ab, dass den ÜbersetzerInnen ihre ExpertInnenrolle entzogen wurde und sie ihr volles Potential nicht ausschöpfen konnten? Zunächst wurde im Kapitel 1 DISZIPLIN TRANSLATIONSWISSENSCHAFT der theoretische Rahmen gebildet, welcher der Arbeit die Grundlage verleiht. Die Kapitel 2 FACHÜBERSETZEN & FACHÜBERSETZEN RECHT sowie das Kapitel 3 AUDIOVISUELLE TRANSLATION & SYNCHRONISATION beleuchten zwei besonders interessante Tätigkeitsfelder für ÜbersetzerInnen näher. Untersucht wurden in diesen Kapiteln auch, welche Personen in welchen Phasen für die Entstehung und Weiterentwicklung des Textes verantwortlich sind. Welchen Hintergrund haben diese Personen und wie wirkt sich dies auf den Text aus. In Kapitel 4 FILMBEISPIEL: DAS URTEIL VON NÜRNBERG widmet sich die Arbeit einem sehr bekannten Film, der nicht nur durch seine schauspielerischen Leistungen bekannt wurde, sondern auch durch das zentrale Thema des Films - die Nürnberger Prozesse.

Um die Forschungsfragen beantworten zu können, wurden zum einen namhafte Synchronstudios in Deutschland zum Thema RohübersetzerInnen befragt. Von Interesse war dabei, welche Ausbildungen und Referenzen diese mitbringen müssten, ob RohübersetzerInnen eher weiblich oder eher männlich seien und welches Alter sie durchschnittlich haben. Die Befragung zeigte recht schnell ein sehr eindeutiges Bild: Die Synchronisationsbranche hat keine Interesse an gut ausgebildeten, professionellen ÜbersetzerInnen. Translationsstudium ist kein Muss, ein Sprachstudium gut, wenn eines absolviert wurde. Erfahrungen in der Branche werden gern gesehen, aber auch für motivierte Sprachtalente ist Platz. Eines müssen RohübersetzerInnen auf alle Fälle richtig gut können – Wort-für-Wort-Übersetzungen anfertigen. Einfluss auf den Synchrondialog haben die RohübersetzerInnen meist keinen. Daher spielt es auch keine große Rolle, ob die Rohübersetzung von Profis oder sprachbegabten StudentInnen anderer Fachrichtungen angefertigt wird. Die Synchrontexte stammen ohnehin aus der Feder der SynchronautorInnen und sie haben in den seltensten Fällen ein Übersetzerstudium absolviert. Bei dem in der Branche herrschenden Termindruck und Geldmangel ist es nicht verwunderlich, dass das volle

Potential der ÜbersetzerInnen in den meisten Fällen nicht ausgeschöpft wird. Auf die Befragung und die daraus gewonnenen Erkenntnisse folgte die kritische Beleuchtung einiger Szenen des Filmbeispiels. Das Ergebnis der Recherche ist, dass davon ausgegangen werden muss, dass bei der Synchronisation des Filmbeispiels keine ÜbersetzerInnen beschäftigt wurden, bzw. ÜbersetzerInnen keinen sichtlichen Einfluss auf die Synchrondialoge hatten. Anfangs wurde auf das Thema Zweisprachigkeit im Film und die Herausforderungen der Übertragung eingegangen. Danach wurden einige ausgewählte Szenen näher beleuchtet und kommentiert. Als Ergebnis lässt sich feststellen, dass teilweise sehr gute Übersetzungen gefunden wurden, in einigen Fällen idealere Übertragungslösungen möglich gewesen wären und manchmal schlichtweg falsch übersetzt wurde. Als Gesamtergebnis der Untersuchung lässt sich in diesem Sinne festhalten:

1. FachübersetzerInnen spielen keine Rolle in der Synchronisation von Filmen mit rechtlichem Inhalt.
2. Die Fertigkeiten der FachübersetzerInnen finden keine Anwendung im Synchronisationsprozess.
3. Durch die ExpertInnenrolle von FachübersetzerInnen hätten im Filmbeispiel einige Szenen gelungener übertragen werden können.

Für mich als professionelle und akademisch ausgebildete Fachübersetzerin stellt das Ergebnis keine Überraschung dar. Nur zu oft werden ÜbersetzerInnen im Übersetzungsalltag der ExpertInnenrolle beraubt und durch Personen oder Maßnahmen ersetzt, die nachweislich zu einem schlechteren Ergebnis führen. Termindruck und begrenzte Budgets feuern diese Situation nachweislich an. Deswegen ist es umso wichtiger, das Bewusstsein einerseits zu wecken oder, wo es bereits in geringem Ausmaß vorhanden ist, dieses zu stärken. Theoretische Ansätze müssen praktisch umgesetzt werden. Berufsverbände für ÜbersetzerInnen müssen stärker in den Vordergrund treten und es muss noch stärker daran gearbeitet werden, das Tätigkeitsfeld Übersetzung zu schützen. Nach wie vor ist die Übersetzung in Österreich, mit Ausnahme der gerichtlich beeideten und zertifizierten GerichtsdolmetscherInnen, ein freies Gewerbe, was den Berufsalltag der professionellen ÜbersetzerInnen nicht sonderlich vereinfacht. Für die Synchronisationsbranche wäre es wünschenswert, wenn die Zeit gefunden werden könnte, durch ein Team aus professionellen ÜbersetzerInnen und SynchronautorInnen bessere, verständlichere und authentischere Dialoge zu produzieren. Die Aspekte Geld und Budget für Übersetzungsleistungen möchte ich hier in Anbetracht der enormen Summen im Filmbusiness mit Absicht nicht thematisieren.

I Bibliographie

- Aichinger, Philipp. 2010. RichterIn besteht auf Kreuz im Gerichtssaal. In: <http://diepresse.com/home/panorama/religion/558385/RichterIn-besteht-auf-Kreuz-im-Gerichtssaal>, Stand 27.01.2016.
- Arntz, Reiner/ Picht, Heribert/ Mayer/Felix. 2009. *Einführung in die Terminologearbeit*. Hildesheim/Zürich/ New York: Olms.
- Bonavida, Iris. 2013. Dolmetscher: Nicht nur übersetzen. In: http://diepresse.com/home/bildung/weiterbildung/1391641/Dolmetscher_Nicht-nur-uebersetzen, Stand: 20.11.2013.
- Cassidy, John. 2011. Mastering the Machine. In: http://www.newyorker.com/reporting/2011/07/25/110725fa_fact_cassidy, Stand: 20.11.2013.
- Chaume, Frederic. 2008. Teaching synchronisation in a dubbing course. Some didactic proposals. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 129-131.
- Chaume, Frederic. 2012. *Audivisual Translation: Dubbing (Translation Practices Explained)*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Chesterman, Andrew. 2009. The Name and Nature of Translator Studies. *Special issue of Hermes – Journal of Language and Communication Studies* 2009:42, 13-22.
- Dalio, Ray. 2011. Principles. In: <http://bwater.com/Uploads/FileManager/Principles/Bridgewater-Associates-Ray-Dalio-Principles.pdf>, Stand: 20.11.2013.
- DIN 2330:1993-12. Begriffe und Benennungen. Allgemeine Grundsätze. In: Herzog, Gottfried/ Mühlbauer, Holger (Hgg). *Normen für Übersetzer und technische Autoren*. Berlin/ Wien/ Zürich: Beuth, 2007. S. 105-116
- DIN Norm 2342:2004-09. Norm-Entwurf. Begriffe der Terminologielehre. In: Herzog, Gottfried/ Mühlbauer, Holger (Hgg). *Normen für Übersetzer und technische Autoren*. Berlin/ Wien/ Zürich: Beuth, 2007. S. 158-178.
- Felber, Helmut/ Budin, Gerhard. 1989. *Terminologie in Theorie und Praxis*. Tübingen: Narr.
- Fleck, Klaus E. W.. 2003. Urkundenübersetzung. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.), 230-234
- Fluck, Hans Rüdiger. 1965. *Fachsprachen: Einführung und Bibliographie*. Tübingen/ Basel: Francke.
- Gaiba, Francesca. 1998. *The origins of simultaneous interpretation: the Nuremberg trial*. Ottawa: University of Ottawa Press.

- Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien – Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Soumalainen Tiedeakatemia.
- Jüngst, E. Heike. 2010. *Audiovisuelles Übersetzen – Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.
- Kade, Otto. 1968. *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie.
- Kadric, Mira/ Kaindl, Klaus/ Kaiser-Cooke, Michèle. 2005. *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.
- Klemke, Olaf/ Elbs, Hansjörg. 2013. *Einführung in die Praxis der Strafverteidigung*. Heidelberg: Müller.
- Koller, Werner. 2011. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Narr.
- Koloszar-Koo, Claudia. 2012. The Orality of Film Dialogue as a Challenge in AVT Training. In: Buffagni, Claudia/ Garzelli, Beatrice (Hg.). *Film Translation from East to West. Dubbing, Subtitling and Didactic Practices*. Bern: Peter Lang, 155-166
- Konrath, Christoph. 2013. *SchreibGuide Jus*. Wien: Manz.
- Krueger, Gertraude. 1986. Roh-Übersetzungen sind eher Blind-Übersetzungen – Über das Synchronisieren von Filmen. *Zeitschrift für Kulturaustausch*. 1986: 36.4, 611-613.
- Kurz, Ingrid/ Moisl, Angela (Hgg.). 2002. *Berufsbilder für Übersetzer und Dolmetscher. Perspektiven nach dem Studium*. Wien: WUV-Universitätsverlag.
- Kußmaul, Paul/ Hönig, Hans G. 2003. Einblicke in mentale Prozesse beim Übersetzen. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.), 170-178.
- Law Dictionary. 1986. von Beseler, Dora/ Jacobs-Wüstefeld, Barbara. Berlin: de Gruyter.
- Lebedewa, Jekatherina. 2007. Mit anderen Worten - Die vollkommene Übersetzung bleibt Utopie. *Ruperto Carola Forschungsmagazin der Universität Heidelberg* 2007: 3, 31-37.
- Luyken, Georg-Michael/ Herbst, Thomas. 1991. *Overcoming language barriers in television: dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Inst. for the Media.
- Muñoz Conde, Francisco/ Muñoz Aunión, Marta. 2006. "Das Urteil von Nürnberg" *Juristischer und filmwissenschaftlicher Kommentar zum Film von Stanley Kramer (1961)*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag GmbH.

- Naval, Antonia. 2014. Filmreife Ausbildung. In: <http://diepresse.com/home/bildung/weiterbildung/1544531/Filmreife-Ausbildung>, Stand: 28.04.2015
- Nord, Christiane. 2009. *Textanalyse und Übersetzen – Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Groos.
- Nycz-Conner, Jennifer. 2005. Local gaffer sheds light on life behind the scenes. In: <http://www.bizjournals.com/washington/stories/2005/05/09/focus4.html?page=all>, Stand: 07.03.2014
- Pahlke, Sabine. 2009. *Handbuch Synchronisation*. Von der Übersetzung zum fertigen Film. Leipzig: Henschel.
- Pitzke, Marc. 2012. Hedgefonds-König Ray Dalio: Großwildjäger der Wall Street. In: <http://spiegel.de/wirtschaft/unternehmen/ray-dalio-ist-der-erfolgreichste-hedgefondsmanager-2011-a-825474.html>, Stand: 20.11.2013.
- Pöchhacker, Franz. 2004. *Introducing Interpreting Studies*. London: Routledge.
- Pommer, Sieglinde. 2006. *Rechtsübersetzung und Rechtsvergleichung: Translatorische Fragen zur Interdisziplinarität*. Frankfurt a. Main/ Wien: Lang Verlag.
- Pym, Anthony. 2009. Humanizing Translation History. *Special issue of Hermes – Journal of Language and Communication Studies* 2009:42, 23-48.
- Reiß, Katharina/ Vermeer, Hans. J.. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Rossi, Fabio. 2003. Cinema e Letteratura. Due sistemi di comunicazione a confronto, con qualche esempio di trasposizione testuale. In: http://www.chaosekosmos.it/pdf/2003_02.pdf, Stand: 30.04.2015
- Sander, Gerald G. 2004. *Deutsche Rechtssprache Ein Arbeitsbuch*. Tübingen/ Basel: Francke.
- Sedlaczek, Robert. 2012. Wie man Richter und Rechtsanwälte richtig anredet. In: http://www.wienerzeitung.at/meinungen/glossen/506166_Wie-man-Richter-und-Rechtsanwaelte-richtig-anredet.html, Stand 27.01.2016.
- Schmid, Annemarie. 1998. Geschichte des Instituts für Übersetzer- und Dolmetschausbildung der Universität Innsbruck. In: Holzer, Peter/ Feyrer Cornelia (Hgg.) *Text, Sprache, Kultur*. Frankfurt/M.: Lang, 15-28.
- Schuh, Karin. 2013. Übersetzer in die Stille. In: <http://diepresse.com/home/leben/kreativ/1398087/Uebersetzer-in-die-stille-Welt>, Stand: 20.11.2013.
- Snell-Hornby, Mary. 2003. Translation (Übersetzen / Dolmetschen) / Translationswissenschaft / Translatologie. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.), 37-38.

Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans/Kussmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.). 2003. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg.

Soukup-Unterweger, Irmgard. 2002. Österreichischer Verband der Gerichtsdolmetscher (ÖVGD). In: Kurz, Ingrid, et al. (Hgg), 218-224.

Springer, Christine. 2002. Zur Praxis des Gerichtsdolmetschens in Österreich. In: Kurz, Ingrid, et al. (Hgg), 171-176.

Stegner, Hugo. 1967. Gesprochene Sprache. Zu ihrer Typik und Terminologie. In: Institut für Deutsche Sprache Mannheim (Hg) *Sprache der Gegenwart – Satz und Wort im heutigen Deutsch: Probleme und Ergebnisse neuerer Forschung*. Düsseldorf: Schwann. 259-291.

Stolze, Radegundis. 2009. *Fachübersetzen - Ein Lehrbuch für Theorie und Praxis*. Berlin: Frank & Timme.

Theiß, Christian. 2015⁵. Sitzungsdienst des Staatsanwalts. Vorbereitung – Verhandlung – Plädoyer. München: C.H. Beck

Whitman-Linsen, Candace. 1992. *Through the dubbing glass – The Synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt a.M./ Wien: Lang.

Wiesmann, Eva. 2004. *Rechtsübersetzung und Hilfsmittel zur Translation*. Tübingen: Narr.

Wilde, Jörg. 2010⁵. *Verbraucherinsolvenz: Erfolgreiche Schuldbefreiung. Musterbriefe - Fallstricke - Praxishilfen*. Regensburg: Walhalla.

Sonstige Quellen

<https://transvienna.univie.ac.at/home/>, Stand: 04.03.2014.

<http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1397630/Unterirdische-Uebersetzungsmethoden-bei-Dan-Brown>, Stand: 20.11.2013.

http://www.postgraduatecenter.at/fileadmin/user_upload/ref_weiter/JPS/JuristischesSchreibseminar_Prof.BENKE.pdf, Stand: 24.11.2013.

http://online.univie.ac.at/vlvz?kapitel=301&semester=W2013#301_173, Stand: 24.11.2013.

http://www.notar.at/notar/de/home/ueberdienotare/notariatsakademie/ttigkeiten_und_leistungenn/, Stand: 25.01.2014.

<http://www.bdue.de/>, Stand: 31.01.2014.

http://www.gerichtsdolmetscher.at/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1, Stand: 04.02.2014.

<http://www.thomasedison.org/index.php/education/edison-patents/>, Stand: 08.03.2014.

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2042>,
Stand: 24.03.2014.

<http://www.institut-lumiere.org/english/lumiere/cinematographe.html>, Stand: 24.03.2014.

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=853>,
Stand: 24.03.2014.

<http://www.filmportal.de/thema/die-entstehung-des-deutschen-tonfilms>, Stand: 24.03.2014.

<http://www.movie-college.de/filmschule/schauspiel/synchronsprecher.htm>,
Stand: 24.03.2014.

<http://www.masterschool.de/>, Stand: 29.07.2014.

<http://www.macromedia-fachhochschule.de/studium/drehbuchautor-werden.html>,
Stand 29.07.2014.

<http://www.drehbuchforum.at/>, Stand 29.07.2014.

<http://www.mdw.ac.at/studium/146/7>, Stand 29.07.2014.

http://www.berufslexikon.at/ak_beruf2362_2, Stand 29.07.2014

<http://www.aim-mia.de/article.php?sid=236>, Stand 29.07.2014.

<http://de.gigajob.com/Stellenangebot-132369177/DrehbuchautorIn.html>, Stand 29.07.2014.

http://online.univie.ac.at/vlvz?titel=synchronisation&match_t=substring&zuname=&vorname=&match=substring&lvnr=&sprachauswahl=-1&von_t=&von_m=&von_j=&wt=&von_stunde=&von_min=&bis_stunde=&bis_min=&semester=S2015&extended=Y, Stand 31.3.2015.

http://www.uibk.ac.at/fakultaeten-servicestelle/pruefungsreferate/gesamtfassung/ma-translationswissenschaften_stand-01.10.2009.pdf, Stand 31.3.2015.

https://static.uni-graz.at/fileadmin/gewi-institute/Translationswissenschaft/gemeinsames_masterstudium_uebersetzen.pdf,
Stand 31.3.2015.

https://static.uni-graz.at/fileadmin/gewi-institute/Translationswissenschaft/ma_uebersetzen.pdf, Stand 31.3.2015.

<http://www.fernsehserien.de/koeniglich-bayerisches-amtsgericht>, Stand 28.04.2015.

http://de.wikipedia.org/wiki/Richter_Alexander_Hold, Stand 28.04.2015.

<http://www.filmstarts.de/serien-archiv/genre-13031/>, Stand 28.04.2015.

<http://www.moviepilot.de/filme/beste/genre-gerichtsdrama>, Stand 28.04.2015.

<http://www.foxnews.com/story/2008/03/27/oscar-winning-writer-abby-mann-judgment-at-nuremberg-dead-at-80.html>, Stand 15.09.2015..

https://de.wikipedia.org/wiki/Spencer_Tracy, Stand 15.09.2015

https://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Widmark, Stand 15.09.2015.

https://de.wikipedia.org/wiki/Maximilian_Schell, Stand 15.09.2015.

https://de.wikipedia.org/wiki/Burt_Lancaster, Stand 15.09.2015.

https://de.wikipedia.org/wiki/Marlene_Dietrich, Stand 15.09.2015.

https://de.wikipedia.org/wiki/Judy_Garland#Verm.C3.A4chtnis, Stand 15.09.2015.

<http://www.deutsche-kinemathek.de/aktuell/kolloquien/1978-2008/kolloquium-2004-programm/synchronfassung>, Stand 16.09.2015.

http://www.casting-network.de/presse/22_pp_07_07_synchron.pdf, Stand 16.09.2015.

http://www.filmportal.de/person/alfred-vohrer_082cb51acc6547cf9673bb68cb4caca6, Stand 16.09.2015.

<http://www.remarque-gesellschaft.de/ueber-em-remarque.php>, Stand 16.09.2015.

<http://uepo.de/2013/05/21/globalisierung-braucht-verstandigung-multimediapresentation-zum-simultandolmetschen/>, Stand: 16.09.2015

<https://albertacourts.ca/provincial-court/civil-small-claims-court/civil-claim-process/courtroom-etiquette>, Stand 19.01.2016.

http://www.ehow.com/video_4983190_address-judge-court.html, Stand 19.01.2016

<https://www.help.gv.at/Portal.Node/hlpd/public/content/246/Seite.2460506.html>, Stand 19.01.2016.

<http://strafverteidigung-steineck.de/ablauf-eines-strafverfahrens>, Stand 26.01.2016.

<http://www.anwalt24.de/beitraege-news/fachartikel/sieben-irrtuemer-ueber-das-gerichtsverfahren>, Stand 27.01.2016.

http://www.ushmm.org/wlc/en/media_fi.php?MediaId=5683&ModuleId=10007129, Stand 27.01.2016.

http://www.ushmm.org/wlc/en/media_fi.php?MediaId=5688, Stand 27.01.2016.

<http://app.leg.wa.gov/RCW/default.aspx?cite=5.28.040>, Stand 27.01.2016.

<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001672>, Stand: 27.01.2016.

II Anhang

1. Protokoll des Telefoninterviews mit Interopa Film GmbH

Thomas Braune

Geschäftsführer

INTEROPA FILM GmbH, Harzer Str. 39, 12059 Berlin, Deutschland

Telefonat am 09. Februar 2015

Welche Ausbildung müssen RohübersetzerInnen mitbringen?

Sie sollten ein abgeschlossenes Sprachstudium haben, Masterstudium Linguistik oder Anglistik, ein translationswissenschaftliches Studium ist nicht unbedingt erforderlich;

sie sollten eine Zeit im Ausland gelebt haben;

die sprachlichen Fertigkeiten müssen unbedingt erstklassig und einwandfrei sein.

Welche Referenzen sollten RohübersetzerInnen vorweisen können?

Sie müssen noch nicht als RohübersetzerInnen gearbeitet haben, wenn die sprachlichen Fertigkeiten passen, wird ihnen die Chance zur Erarbeitung der Referenz geboten.

Gibt es mehr männliche oder weibliche RohübersetzerInnen?

50:50

Wie alt sind die RohübersetzerInnen im Durchschnitt?

Das ist unterschiedlich;

manche beginnen neu, andere sind schon länger im Geschäft.

Wird die Tätigkeit der Rohübersetzung haupt- oder nebenberuflich ausgeübt?

Meist sind sie als Freelancer beschäftigt;

die meisten RohübersetzerInnen sind jedoch so unter "Beschuss", dass sie wahrscheinlich nichts anderes mehr machen können.

Was wissen Sie über das "Ultra Film Synchron Berlin" Studio, in welchem 1961 "Das Urteil von Nürnberg" synchronisiert wurde?

Nichts, das war vor meiner Zeit.

2. Protokoll des Telefoninterviews mit Film & Fernseh Synchron GmbH

Rainer Ludwig

Geschäftsführer

Film & Fernseh Synchron GmbH, Poccistraße 3, 80336 München, Deutschland

Telefonat am 20. März 2015

Welche Ausbildung müssen RohübersetzerInnen mitbringen?

Ein Master- oder Bachelorstudium müssen Rohübersetzer nicht unbedingt haben, wenn aber, dann werden sie bevorzugt behandelt;
sie müssen die Sprache perfekt beherrschen, bei idiomatischen Ausdrücken und Witzen müssen die Vorschläge machen können.

Welche Referenzen sollten RohübersetzerInnen vorweisen können?

Wäre toll, wenn die Rohübersetzer bereits Referenzen mitbringen würden;
wenn Sie keine Referenzen haben, dann würden sie einen Auftrag bekommen, der nicht schwer ist, vielleicht ein Krimi oder so, und dann wird geschaut, wie die Leistung ist, der Dialogautor gibt dann ein Feedback zur Übersetzung ab;
der Dialogautor fragt immer nach, wenn er seinen Beruf ernst nimmt und dann können die Rohübersetzer ihre Infos miteinbringen.

Gibt es mehr männliche oder weibliche RohübersetzerInnen?

Der, der am besten ist;
meist 50:50

Wie alt sind die RohübersetzerInnen im Durchschnitt?

Meist zwischen 30 und 50 Jahre.

Wird die Tätigkeit der Rohübersetzung haupt- oder nebenberuflich ausgeübt?

Zu 80% wird diese Tätigkeit hauptberuflich ausgeführt;
Rohübersetzer werden auch teilweise später zu Dialogautoren.

Was wissen Sie über das "Ultra Film Synchron Berlin" Studio, in welchem 1961 "Das Urteil von Nürnberg" synchronisiert wurde?

Ich weiß leider nichts, da müsste ich bei älteren Kollegen nachfragen.

3. Kriterien Rohübersetzer Film & Fernseh Synchron GmbH

Bianca Moser

Schreibbüro

Film & Fernseh Synchron GmbH, Poccistraße 3, 80336 München, Deutschland

E-Mail vom 09. März 2015

Technische Anforderung

- Technische Ausstattung, so dass ein reibungsloser Datenaustausch von Bild/Ton und Skripten erfolgen kann

Sprache

- Ausgangssprache: muss fehlerfrei gesprochen und auch verstanden werden
- Wortspiele, Reime, Witze müssen erkannt und wiedergegeben, ggf. Vorschläge für den Synchronautoren unterbreitet werden
- Zielsprache: sich im Deutschen auf den Punkt ausdrücken können
- gute Allgemeinbildung und ggf. nötige Recherchen von Sachverhalten wird vorausgesetzt
- in der Lage sein, nicht nur inhaltlichen, sondern auch emotionalen und sozialen Kontext zu transportieren

Bearbeitung – Besonderheit

- ohne Skript zu arbeiten, sofern keine Vorlage vorhanden (Abhören mit Bild und Ton) oder ein vorhandenes fehlerhaftes Skript zu korrigieren

Arbeitszeit und Kommunikation

- Bereitschaft zur Kommunikation mit den Synchronautoren (Rückfragen, Gedankenaustausch)
- Bereitschaft zur flexiblen Arbeitszeit (enge Termine wegen knapper Anlieferungszeiten von Bild/Ton & Skript)

4. Anforderungen an Rohübersetzer Berliner Synchron GmbH

Tanja Bronsch, Kerstin Döring
Produktionssekretariat, Projektmanagerin
Berliner Synchron GmbH, Mühlenstraße 52-54, 12249 Berlin, Deutschland
E-Mail vom 18. März 2015

Anforderungen an Rohübersetzer:

- perfekte Sprachkenntnisse
(da Synchronautoren die Fremdsprache oft nicht beherrschen, müssen die Übersetzungen 100 %ig stimmen)
- Übersetzung muss nah am Original sein, jedoch kein synchroner Text
- Recherchearbeiten im Detail,
evtl. auch mit Auszügen aus Recherchematerial / Quellenangaben
- Sie müssen in der Lage sein, den Ton vom Bild abzuhören und das Script dadurch zu vervollständigen
- Teamfähigkeit (Zusammenarbeit mit dem Autoren, wenn erforderlich)
- Termineinhaltung
- Erfahrungen im Synchronbereich (ist wünschenswert)
- einige Autoren haben feste Übersetzer

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Synchronisation von Filmen mit rechtlichem Inhalt und stützt sich dabei in der Untersuchung auf das Filmbeispiel *Das Urteil von Nürnberg*. Ziel ist es, herauszufinden, welche Rolle FachübersetzerInnen bei der Synchronisation von Filmen mit rechtlichem Inhalt spielen, ob und in welchem Ausmaß die Fertigkeiten der FachübersetzerInnen zur Anwendung gebracht werden können und ob sich das Fehlen von FachübersetzerInnen bei der Synchronisation des Filmes *Das Urteil von Nürnberg* in den Dialogtexten niedergeschlagen hat. Das erste Kapitel bildet den theoretischen Rahmen der Arbeit. Die Disziplin Translationswissenschaft wird mit all ihren Facetten erläutert. Im zweiten und dritten Kapitel werden die Fachbereiche Fachübersetzung Recht und audiovisuelle Translation im Besonderen die Synchronisation genauer untersucht. Dabei wird besonderes Augenmerk auf die handelnden Personen gelegt, die maßgeblich dafür verantwortlich sind, dass sich der Text im Laufe einiger Arbeitsschritte verändert und entwickelt. Das vierte Kapitel widmet sich dem ausgewählten Filmbeispiel. Hervorgehoben wird in diesem Kapitel unter anderem auch die besondere Bedeutung für das Dolmetschen, stellten doch die Nürnberger Prozesse die Geburtsstunde der professionellen Simultandolmetschung dar. Im letzten Abschnitt des vierten Kapitels werden einzelne Szenen hinsichtlich übersetzerischer Leistung untersucht und kommentiert. Das fünfte Kapitel fasst abschließend die Arbeit zusammen und zieht Schlussfolgerungen aus den Ergebnissen der Untersuchung.

Lebenslauf

- Persönliche Daten:** Karina Wimmer BA
geboren am 15. Juni 1980 in Bad Ischl
- Berufliche Tätigkeiten:**
- 2015- heute Unternehmerin
Saponetta Carina
 - 2013- heute Gesellschafterin, Akad. Leitung und Trainerin
NOCTURNUS Night Auditor Akademie
 - 2013- heute DaF Trainerin und ÖSD Prüferin
VHS Salzburg, Bildungsinstitut Salzkammergut
 - 2012 - 2013 Akademische Leitung und Trainerin
Alpha Sprachinstitut Austria
 - 2010- heute Unternehmerin
short & sweet translation
 - 2005- 2010 Unternehmerin
Boomerang Boats
 - 2002- 2007 Sport-Trainerin
Kanada (British Columbia), Schweiz (Samnaun, St. Moritz)
 - 1999- 2002 Med. Assistentin
Dr. Hwezda
 - 1999 Front Desk Mitarbeiterin
Kurhotel Bad Ischl
- Universitäre Ausbildung:**
- 2010 – 2016 Masterstudium Übersetzen DE EN RU
Universität Wien
Zentrum für Translationswissenschaft
 - 2010 – 2014 Kanadistik
Universität Trier, Jena, München, Aachen, Berlin
VCS der Gesellschaft für Kanadastudien
 - 2007 – 2010 Bachelor of Arts - Translationswissenschaft
Leopold Franzens Universität Innsbruck
Institut für Translationswissenschaft
- Fortbildung:**
- 2014 English as Foreign Language
i-to-i West Yorkshire UK
Additional TEFL Training

2013 – 2014 Deutsch als Fremdsprache
Goethe Institut München
Fernstudium Grundfertigkeiten DaF

2013 Deutsch als Fremdsprache
Österreichisches Sprachdiplom Wien
PrüferInnen Ausbildung für A1 und A2

Schulbildung:

1994-1999	HLW Ried am Wolfgangsee
1990-1994	Hauptschule, Strobl
1986-1990	Volksschule, Russbach